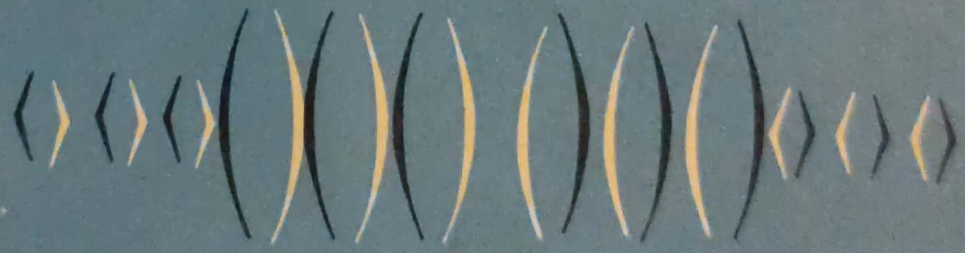
Marc Pincherle

LUMEA VIRTUOZILOR



EDITURA MUZICALĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Scanned with OKEN Scanner

Marc Pincherle

LUMEA VIRTUOZILOR

Mihail Stoian

EDITURA MUZICALA A UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTA ROMANIA
București, 1968

Scanned with OKEN Scanner

Această lucrare s-a tradus după :

MARC PINCHERLE
Le monde des virtuoses
Flammarion, Editeur

Paris, 1961

Scanned with OKEN Scanner

Cuvînt înainte

O frecventare îndelungată a concertelor m-a îndemnat să mă interesez din ce în ce mai stăruitor de activitățile foarte diferite care se exercită în cadrul acestora, de problemele psihologice, estetice, practice, pe care le pun în discuție, de fenomenele fizice care se produc și care vor putea fi, fără îndoială, cîntărite într-un viitor apropiat: se va ști atunci felul în care densitatea publicului, configurația sălilor, gradul de căldură, de uscăciune sau de umiditate a atmosferei înconjurătoare acționează asupra receptivității auditorului, prin ce fel de contaminare entuziasmul ori răceala unui mic grup poate dezlănțui entuziasmul mulțimii sau, dimpotrivă, s-o paralizeze.

De foarte mult timp intenționam să întreprind asupra acestui vast subiect o investigație metodică — pe care alții, în special eminentul meu coleg Andrea della Corte, au dus-o deja foarte departe.

Dar anii trec și știu că nu-mi va mai fi dat să realizez acest proiect atît de ambițios. Veți găsi aici totuși cîteva elemente, studii inedite sau publicate în diverse reviste și readuse la zi. Ele se adresează celor care iubesc muzica și se interesează de acei prin intermediul cărora ea le parvine, și nu muzicologilor. In conținutul lor însă, nu există nimic care să nu se bazeze pe documente demne de încredere.

Vasta lucrare pe care doream s-o scriu ar fi fost mult mai riguros întocmită, cu un aspect mai științific și, probabil, destul de greoi.

Acestor note cred că li se vor reproșa mai curînd contrariul: dar mă resemnez dinainte.

Scanned with OKEN Scanner

Virtuozitatea

Scanned with OKEN Scanner

O trăsătură caracteristică a vieții muzicale de astăzi este contradicția cvasi-permanentă pe care virtuozitatea o provoacă între marele public, de la care și-a cîștigat întreaga favoare, și numărul considerabil de scriitori, de critici și compozitori, care vor să vadă în ea un fel de boală de creștere, apărută tîrziu, zămislită de romantism, și a cărei consecință fatală ar fi pervertirea bunului gust. Virtuozi și muzicieni s-ar înfrunta ca niște frați dușmănoși, fiecare triumf al unuia din ei fiind plătit cu o nouă umilire a celuilalt.

A verifica sau a combate astfel de afirmații nu-i un lucru ușor pe planul pur estetic; numai dacă nu vrei să reiei vechile discuții asupra adevăratei naturi a muzicii, plăcere senzuală în aceeași măsură ca gastronomia sau, prin definiție, „artă învăluită", născută din vis, reminiscență a marelui univers inconștient".

Dar poate că ar fi mai bine să examinăm faptele.

Scanned with OKEN Scanner

Ne întîmpină o primă surpriză. Termenul de virtuoz, în accepțiunea obișnuită, definește pe executantul abil, dar limitat la practica instrumentului său. Dar, în limba franceză, cuvîntul apare la origine ca o semnificație mult mai amplă. Venit de la italieni, îl întîlnim în *Memoriile* Doamnei de Motteville, atribuit cîntăreței și harpistei Leonora Baroni, iar ceva mai tîrziu îl întîlnim la Molière (*Le Sicilien*, 1668). Cuvîntul este definit însă, pentru prima dată, în *Dictionnaire de musique*, de Sébastien de Brossard, în 1703:

„*Virtù* înseamnă, în limba italiană, nu numai acea deprindere a firii care ne face plăcuți lui Dumnezeu și ne îndeamnă să ne purtăm după regulile dreptei rațiuni, ci și acea superioritate de geniu, de îndemînare sau de abilitate, care ne face să excelăm, fie în teoria, fie în practica Artelor-Frumoase, deasupra acelora care se străduiesc tot atît de bine ca și noi. De aici, italienii au format adjectivele *virtuoso* sau *virtudioso*, pentru a-i numi sau pentru a-i lăuda pe cei cărora Providența a binevoit să le dăruiască această perfecțiune sau această superioritate. Astfel, după ei, un pictor excelent, un arhitect dibaci etc. este un *virtuoso*; dar ei atribuie în mod curent și cu osebire acest frumos epitet muzicienilor *excepționali*, și dintre aceștia, mai ales celor care se consacră *teoriei* sau compoziției muzicale, decît acelora care se disting în alte ramuri, astfel că, în limbajul lor, a spune simplu că cineva este un *virtuoso* e ca și cum ai spune de fapt că este un excelent muzician."

La fel va scrie, la sfîrșitul secolului, în 1791, un excelent teoretician, prea puțin cunoscut, Francesco Galeazzi, cînd, după ce schițase planul studiilor tehnice necesare formării unui violonist, adăugă: „Am reușit acum să facem un bun muzician în sens material, un executant fidel, dar nu putem încă să-i acordăm titlul de «*virtuoz*», ce se cuvine numai aceluia care posedă geniul inventiv, propriu artei."

De atunci, cuvîntul a păstrat o semnificație limitată.

Sub numele de virtuozitate se condamnă opera la o totală aservire față de interpret, „plăcere fizică, plăcere de abilitate, de agilitate, de activitate musculară satisfăcută,

Scanned with OKEN Scanner

plăcere de a învinge, de a uimi, de a subjuga cu persoana sa publicul cu o mie de capete... plăcere ucigătoare pentru artă și pentru spirit" (R. Rolland, *Jean Christophe*, IV, 41).

Plăcere, în orice caz, însă nu de dată recentă, cum se obișnuiește să se afirme, ci aproape tot atît de veche ca și muzica: căci virtuozitatea a existat cu mult înaintea cuvintelor care o definesc, întocmai ca snobismul, înaintea nemuritorului pamflet al lui Thackeray.

Se poate presupune că în orice țară — și etnografia ne oferă multiple garanții — o artă a cîntului sau a vreunui instrument abia schițată a creat imediat între executanții cei mai dotați o emulație, și unii dintre ei au stîrnit o admirație care va fi servit ca stimulent, contribuind în primul rînd la progresul tehnicii lor originare.

Este greu să nu vedem în legendele lui Amfion, Arion, Orfeu imaginea unor glorii foarte vechi, pe care cîntăreți și interpreți deosebit de inspirați și le-au însușit, într-un timp în care muzica și magia erau încă strîns legate. Dar, chiar din primele epoci istorice, iată-ne în posesia unor date mai pozitive. Cu șase secole înaintea erei noastre unii cîntăreți greci din aulos (flautiști sau mai exact fluierași) sînt căutați și sărbătoriți mai mult decît un Horowitz, un Oistrah, o Callas. Ei merg din oraș în oraș, plătiți regește, consimțind să dea lecții plătite cu aur cîtorva privilegiați, uimind mulțimea prin fastul, uneori extravagant, al costumelor și al bijuteriilor lor. Încă de pe atunci, programele lor se orientează către muzica descriptivă, pe care concertiștii epocilor următoare o vor exploata întotdeauna cu profit.

*

In Roma veche, virtuozii străini fac furori; împăratul Vespasian, de obicei foarte avar, dă 200 000 de sesterți la doi chitarozi, iar un alt chitarod, Menecrate, obține de la Neron un palat și bogății. Marc-Antoniu îi acordă lui Anaxenor, chitarod și el, dreptul de a lua tribut de la patru cetăți și de a avea la dispoziția sa o gardă de soldați.

Scanned with OKEN Scanner

În timpul lui August, un harpist egiptean, Horudja, dobîndește destulă influență pentru a ațița o revoltă în Teba.

Și chiar din aceste epoci atît de îndepărtate ia naștere inevitabila deformare profesională, nu numai în ceea ce privește fastul exagerat al costumului: astfel, un oarecare cîntăreț din aulos, contemporan cu Eschil, devine ridicol prin refuzul său de a da întîietate cîntăreților; un altul, prin abilitatea sa de a posta în amfiteatre spectatori plătiți pentru a aplauda.

N-am termina niciodată enumerarea muzicienilor, jumătate intrați în istorie, jumătate legendari, din îndepărtatul ev mediu, pe care suveranii lor îi răsfățau și îi îmbrăcau somptuos, ca pe acei harpiști ai regelui irlandez Connaire Mor, în haine albastru deschis, împodobiți cu coliere de argint, cu inele de cristal, cu broșe și cercei de aur.

Apoi cei din Islam, printre care cîntăreața Djemilah din Medina, care, plecînd la Meca cu o strălucitoare suită, este escortată de artiști, de notabilități și de cincizeci de sclavi muzicieni, trimiși de marile doamne ale orașului; și M'abed, cîntărețul care primește din partea unui sultan, chiar de la prima reprezentație, 12 000 de piese de aur, și El Mauceli, care cîștigă milioane cu lăuta și cu vocea sa, și Ishak, la moartea căruia califul exclamă: „De cînd a dispărut, Impărăția este lipsită de orice podoabă și glorie!"

In Occident, încă în secolul XII, se dezvoltă o virtuozitate instrumentală, și nu numai aceea a jonglerilor obligați, prin profesiunea lor, să mînuiască instrumente diverse, sau a trubadurilor, pentru care instrumentul este auxiliarul indispensabil al poemului declamat ori cîntat.

Această virtuozitate instrumentală este antrenată de acum în direcția în care o vom vedea îndreptîndu-se din ce în ce mai mult. Citiți elogiul pe care Giraldus Cambrensis îl aduce, în 1183, harpiștilor irlandezi: „Sînt incomparabil mai îndemînateci decît aceia ai oricărei alte națiuni. Maniera lor de a cînta nu este nici tărăgănată, nici dură, ci rapidă și vioaie... Ei uimesc prin felul în care respectă ritmul și accentele, într-o mișcare atît de iute.

Scanned with OKEN Scanner

Ei desfată pe ascultător cu o asemenea finețe și gingășie, încît suprema abilitate a artei lor pare să fie mai curînd aceea de a o trece neobservată."

Iată în secolul XIV pe Francesco Landino, organist orb, de reputație colosală: „El începe să cînte cu o artă incomparabilă, cu multă finețe și, deși lipsit de lumina ochilor, cu atîta velocitate, încît întrece pe toți organiștii de care ne amintim".

Farmec-Velocitate: formula și-a dovedit după aceea rațiunea. Dar să nu se creadă că virtuozul nu-și dă seama de raportul care există între rentabila exploatare a rețetelor sale și succesul pe care ele i-l asigură.

Se exagerează prea mult considerîndu-se căutarea efectului și a succesului drept o slăbiciune modernă.

Ni se spune uneori că înainte de secolul XVIII concertele publice nu existau aproape de loc, și tentația de a străluci le era, într-un fel, străină executanților.

Dar biserica, unde, mai ales în Italia, organistul cînta uneori și la clavecin, unde violonistul sau violistul (Maugars) cîntau în fața a mii de credincioși, care nu erau chiar toți absorbiți pînă într-atît de gîndul mîntuirii lor încît să uite să asculte?

Dar curțile princiare, între care se creau violente rivalități pentru posedarea celui mai bun lautist, a celui mai bun clavecinist, un Alberto da Ripa, un Chambonnières, copleșiți de daruri și onoruri?

Deși paradoxal, biserica era însă terenul preferat al virtuozității (mărturie stau chemările la ordine care se găsesc în arhivele parohiilor, în număr atît de mare, adresate unor prea străluciți interpreți).

Toccatele de biserică constituie unul dintre produsele acestei tendințe de virtuozitate, dominate, în cazul maeștrilor, de bunul gust și de respectul datorat sfîntului lăcaș; ceea ce nu înseamnă că rămîneau nepăsători la impresia pe care o produceau. Marele Frescobaldi, publicîndu-și *Toccatele,* face executantului recomandări, dintre care unele se referă la puritatea expresiei, în timp ce altele vizează net succesul, ca, de pildă, aceasta:

„Înainte de a cînta succesiunea de optimi cu ambele mîini, marcați o oprire pe nota precedentă, chiar dacă ea este

Scanned with OKEN Scanner

scurtă. Apoi, atacați cu hotărîre nota care va pune în valoare agilitatea mîinilor!"

Bach, olimpianul, după cum se știe, cînta foarte repede. Poate că nu simțea nici o plăcere să-și uimească contemporanii și se mulțumea să încerce numai pentru el voluptatea unei tehnici ușoare, precise, bine orînduite, un caracter al execuției care ar fi socotit sportiv, dacă termenul n-ar fi anacronic. Dar, nu erau oare un fel de sport acele dueluri muzicale la care s-a pretat, după moda vremii, împotriva lui Heitmann la Hamburg, contra lui Kauffmann și Schott la Leipzig, fără a mai vorbi de întîlnirea ratată cu Marchand?

Alții, mai sinceri, nu-și ascund intenția de a-și etala tehnica și de a place unui număr cît mai mare de oameni. Publicîndu-și piesele pentru clavecin, Daquin face cunoscut că printre ele se vor găsi „unele de mare strălucire"; cea intitulată *Les trois cadences* este, spune el, „de un gust, pot să vă asigur, cu totul nou, extraordinar, care nu a mai apărut niciodată în muzică".

La Rameau, singur titlul, *Les trois mains,* scoate în evidență intenția de a realiza un artificiu de virtuozitate (o încrucișare de mîini copiată de la italieni), care sporește interesul spectatorului auditor.

Cu mult înaintea romantismului deci, virtuozitatea este conștientă, caută să placă. Muzicianul închis în turnul său de fildeș, care creează fără să-l intereseze efectul produs asupra publicului, nu este tocmai răspîndit. François Couperin le Grand ne face o destăinuire pe care mulți maeștri ar putea-o semna, cînd, în *Arta de a cînta la clavecin,* comparînd muzica de ansamblu cu piesele solistice, mărturisește:

„Dacă ar fi vorba să aleg între acompaniament și piese, pentru a le aduce la perfecțiune, cred că amorul propriu m-ar îndemna să prefer piesele acompaniamentului.

Recunosc că nimic nu-i mai amuzant, pentru tine însuți, nimic nu te leagă mai mult de ceilalți decît faptul de a fi un bun acompaniator. Dar ce nedreptate! El este ultimul pe care îl lăudăm la concerte... în timp ce unul care excelează în piese se bucură singur de atenție și aplauze."

Scanned with OKEN Scanner

Evident, tendința manifestată este primejdioasă, dar nu pentru un François Couperin; înainte de toate, el este propriul său interpret, iar primejdia de a-și vedea gîndirea deformată de către un alt executant nu-l pîndește cîtuși de puțin.

Mai tîrziu, în anumite părți din piesele lor pe care le vor sacrifica în mod deliberat virtuozității, Haydn, Mozart, Weber, Chopin etc. vor avea ca pavăză genialitatea lor.

Sînt însă ceilalți, pe care îi vedem înmulțindu-se, începînd de la jumătatea secolului XVIII, într-un ritm accelerat. Pînă atunci, meseria de interpret nu exista, pentru a spune astfel, independent de aceea de compozitor. Fiecare virtuoz scria pentru sine, în afară de rarele cazuri în care prestigiul unui nume celebru îi putea garanta un succes mai însemnat (Carbonelli, Geminiani devin campioni ai lui Corelli; Guignon cînta Vivaldi, Tartini).

Cel puțin, nimeni nu se încumeta să fie interpret dacă nu cunoștea perfect teoria și compoziția — la drept vorbind, mai puțin complexe și mai puțin dificil de asimilat decît în timpul nostru. Pentru a-și menține locul la clavecin sau la orgă, era necesar să realizezi corect un bas, să ornamentezi pe loc o melodie. Cei mai neînsemnați rivali ai lui Frescobaldi, ai lui Bach și Couperin erau muzicieni desăvîrșiți.

Cam între anii 1730—1760, viața muzicală se transformă; instituțiile de concerte se înmulțesc, turneele virtuozilor devin un lucru obișnuit, numărul auditorilor se mărește (în asemenea situație, etalarea culturii merge în raport invers cu profunzimea ei: anchetele radiofonice ne furnizează exemple destul de evidente), editurile muzicale se răspîndesc, iar orașele Leipzig, Paris, Viena, Londra depășesc în activitate cele dintîi centre ale Italiei și Olandei.

Inmulțirea enormă a virtuozilor, ce rezultă din această nouă stare de lucruri, nu poate avea drept corelativ o creștere egală a compozitorilor.

Virtuozii care nu sînt și compozitori nu se dau bătuți pentru atîta lucru: ei compun banalități cu ajutorul cărora se vor mulțumi să-și pună în evidență instrumentul.

„Singurul lucru neplăcut survenit la *Concertul spiritual* în timpul acestor două săptămîni (Paștele 1782), scrie un

Scanned with OKEN Scanner

critic anonim de la *Almanach musical*, e cauzat de ușurința cu care se îngăduie artiștilor ce debutează aici să cînte simfonii sau concerte compuse de ei, care, adesea, nu prezintă decît imagini puerile, aranjamente copilărești, reminiscențe din bucăți deja auzite, tăiate, îmbucătățite și adăugate altor reminiscențe . . ."

Rezultatul natural va fi, în secolul XIX, enorma literatură de Fantezii, Potpuriuri, Souveniruri din *Norma*, din *Somnambula* etc., care vor alcătui baza concertelor lui Herz, Kalkbrenner, Steibelt, ca și ale lui Liszt : o sonată de Beethoven nu va figura în programele acestuia din urmă decît încadrată de inutilități de acest fel. Am în fața mea programul matineului din ziua de duminică 3 mai 1835, în care el vine să dea strălucire prin prezența sa concertului dat de Berlioz pentru a fi din nou ascultată *Simfonia fantastică*. Liszt nu cîntă decît o dată. Un concert al lui ? Un concert de Beethoven ? Nu ! un *Solo di Bravura* pe *Marșul lui Alexandru* de Moscheles !

Este perioada cînd prima pianistă a Europei, Marie Pleyel, trebuie să treacă în programele sale *Regata* de Rossini, *Rataplan* din *Hughenoții*, *Bénédiction des Poignards*, în care triumfă muzica descriptivă, *Bătălia navală*, *Bătălia de la Praga*, *Bătălia de la Nerwinde*, cu semnale de trompete, lovituri de tun (de remarcat maniera de a le „exprima" prin lovirea basilor, de-a valma, cu amîndouă palmele), gemete de răniți sau de muribunzi, fanfare de victorie etc. ; și se adaugă pianului o serie de tobe, un trianglu, cimbale, comandate prin pedale suplimentare.

Dar, încă o dată, toate acestea nu sînt un aport al secolului XIX, nici al romantismului, căruia cu atît mai mult nu i se pot atribui purtările virtuozilor, excesele lor publicitare : secolul XVIII cunoscuse și mai multe.

Numai gesturile unora dintre dirijorii noștri ar putea să se compare cu cele ale virtuozilor italieni pe care le descrie nepotul lui Rameau sau cu cele ale lui Locatelli, care, după o scrisoare a unuia din contemporanii săi, cînta cu o energie atît de violentă, încît trebuia, cu siguranță, să folosească mai multe duzini de viori pe an . . .

Scanned with OKEN Scanner

In ceea ce privește pompa vestimentară, pe cine l-am putea compara cu violonistul Abraham Fisher, așa cum îl zugrăvește lady Morgan în *Memoriile* sale?

„Un servitor străin mergea înaintea lui, îmbrăcat într-o livrea strălucitoare, ducînd cutia de vioară din piele roșie și aurie. Urma, înălțîndu-se pe vîrful picioarelor, celebrul virtuoz. El purta o tunică de mătase cafeniu închis, garnisită cu bordură roșu aprins și împodobită cu nasturi strălucitori. Smocul de păr îi era pudrat și parfumat, și atît de înalt, încît statura sa mică părea tăiată în două. Pantalonii erau prinși la genunchi cu butoni de diamante.

Prezența sa satura aerul de parfum..."

Cît de discrete par aceleași ciudățenii, a căror tradiție o continuă amabilul Victor Gilles, cînd ne amintim de cele ale lui Lolli, Scheller, Jarnowick, Michel Esser, care ar umple volume pline de haz!

Cît despre esențial, vreau să spun conținutul muzical al concertelor, frivolitatea nu li se poate reproșa numai celor din 1830. In polifonia vocală a Renașterii, alături de marile capodopere descriptive ale lui Janequin (a căror perfecțiune tehnică ascunde poate ceea ce era destinat amuzamentului pur și simplu), cîte bibelouri lipsite de importanță, menite, fără nici o îndoială, să recreeze.

În secolul XVIII, această stare de lucruri se accentuează, cel puțin la virtuozii migratori care merg din oraș în oraș și care trebuia să-și atragă din primul moment favoarea publicului.

Tatăl micului Mozart nu urmărește altceva cînd anunță la Frankfurt (30 august 1763) că fiul său, în vîrstă de șapte ani, după ce va cînta la clavecin și la vioară, după ce va acompania 17 „simfonii", va cînta pe un clavecin a cărui claviatură va fi acoperită de o pînză, ca și cum ar avea clapele în fața ochilor, va ghici de la distanță note și acorduri, va improviza atît timp cît i se va cere.

Jacob Scheller, la rîndul lui, anunța că evocă pe vioara sa sunetul armonicei și o ceartă de cumetre. Michel Esser triumfa într-o imitație de psalterion și în evocarea zînei Urgèle, la șaizeci, optzeci și o sută de ani. Lolli, în timpul în care vîrsta îi diminua strălucirea talentului, se despăgubea imitînd, la sfîrșitul concertelor sale, cînd papagalul,

cînd cîinele, cînd pisica. Atît de mare a fost succesul piesei *Concertul pisicii*, încît direcția teatrelor din Viena a trebuit să interzică muzicienilor din orchestră faimosul *glissando* pe care Lolli îl adusese la modă făcînd să miaune animalul.

Aș mai cita, ca mărturie, pe Karl Stamitz, fiul vestitului Johann Stamitz, întemeietor, împreună cu acesta din urmă, al simfoniei preclasice și compozitor care nu trebuie trecut cu vederea. Iată, reprodus in extenso, afișul concertului pe care l-a dat la 29 octombrie 1785, la Hamburg, unde luase naștere opera germană și unde se ilustraseră Händel, Mattheson, Telemann și atîția alții:

„Mare divertisment muzical, în care prima parte, ca în concertele obișnuite, va fi executată în stil serios. A doua parte însă, cum onoratului public îi place să fie înveselit de programe comice, va fi executată de domnul Stamitz într-un stil de pantomimă, cu totul nou și inedit.

PRIMA PARTE

1. O simfonie cu totul nouă și majestuoasă, după care va putea fi auzită Domnișoara Brandès.

2. Domnul Stamitz va cînta solo la alto și la viola d'amore.

La cererea publicului, el va cînta și Marlborough.

PARTEA A DOUA

Pantomimă pe fundalul unui mare decor de pădure în care se văd statuile lui Apollo și ale Grațiilor, combinată cu variațiuni serioase și comice. În mijlocul pantomimei, domnul Stamitz va cînta pe rînd, la toate instrumentele, diverse arii variate, precum și mult îndrăgita romanță a lui Figaro.“

Și dacă cititorul meu nu-i încă suficient de lămurit în ceea ce privește fantezia ce domnește în concertele unei epoci în care clasicismul a dat naștere celor mai strălucite capodopere, cînd romantismul se întrezărea, să arunce o

Scanned with OKEN Scanner

privire asupra afișului unei seri de gală dată la Viena, la Teatrul „An der Wien", la 23 decembrie 1806. Va constata că, cu acest prilej, dirijorul susnumitului teatru, Franz Clement, în beneficiul căruia s-a organizat această serată, fiind mai ales un violonist virtuoz de reputație europeană, a oferit în primă audiție *Concertul în re, op. 61,* de Beethoven, între o uvertură inedită de Méhul și o arie de Mozart. Prima parte a programului era completată de fragmente din *Oda sfintei Cecilia* de Händel, orchestrată de Mozart — deci o alegere de un foarte bun gust.

Dar în partea a doua, în care figurau o uvertură și un cvartet vocal de Cherubini și un alt fragment din *Oda sfintei Cecilia,* se anunța că „Domnul Clement va improviza la vioară și va cînta și o sonată pe o singură coardă, cu instrumentul ținut invers . . ."

*

Se știe că, din totdeauna, exagerările și divagațiile virtuozității au atras dușmănii puternice, foarte diferit și inegal întemeiate.

Printre antivirtuozii din antichitate, scriitorii latini Cicero, Titus Livius, Suetoniu și, bineînțeles, satiricii Horațiu, Juvenal, Marțial, reproșează lipsa de măsură cu care se recompensează talentul comicilor străini.

Mai violent este poate sfîntul Augustin. El îi stigmatizează pe cîntăreții din aulos și, invocînd în ceea ce îi privește simțul muzical elementar al marelui public, spune:

„Îl credeți pe cîntărețul din aulos dotat cu un asemenea simț? Degetele sale exersate pentru studiu se supun memoriei; și cîntă cu atît mai bine, cu cît în el domină facultățile pe care rațiunea ne ajută să le descoperim ca precumpănitoare la animale: memorie, instinct și gustul imitației."

O asemenea severitate se explică prin disproporția care exista între calitatea artei acestor virtuozi populari și admirația oarbă pe care ei o stîrneau, nu mai puțin revoltătoare ca cea acordată astăzi vedetelor de cinema, boxerilor, acor-

Scanned with OKEN Scanner

deoniștilor, adoptați de marele public atît de spontan, după cum vor fi apoi renegați și uitați. Și apoi sfîntul Augustin și-a scris tratatul *Despre muzică* chiar în perioada convertirii sale: este normal ca ardoarea neofitului să se întoarcă împotriva plăcerilor pe care tinerețea sa profană avusese slăbiciunea să le admită sau să le îndrăgească.

In evul mediu se dezvoltă un alt gen de antagonism: acela care îl opune pe producător interpretului, în speță, pe compozitor cîntărețului. „Intre ei, scrie Guido d'Arezzo, distanța este mare, unul nefăcînd decît să exprime, celălalt știind ceea ce este compoziția. Or, cel care face ceea ce este incapabil să înțeleagă poate fi considerat un prost . . ."

Această aversiune există din toate timpurile. Intotdeauna creatorul, lucrînd în singurătate, necunoscut de public, întocmai ca un sacrificat, va avea motive să-l invidieze pe acele care, producîndu-se în fața lumii, concentrează asupra lui aplauze și avantaje.

Deși virtuoz de meserie, Geminiani (*Introduction to a good taste in music* *) se plînge că în Anglia „mîna este mai prețuită decît mintea, executantul mai mult decît compozitorul". In Italia, aceasta este o atitudine aproape generală. *Teatro alla moda* de Marcello o face să apară în termeni usturători, iar Quantz, foarte obiectiv, constată că muzica franceză depinde mai mult de compoziție decît de execuție; cea italiană, cam la fel, și în unele piese aproape mai mult de execuție decît de compoziție." Acestei libertăți acordate execuției îi revine, prin forța lucrurilor, o favoare mai mare.

In această privință, separarea celor două funcțiuni — compoziție și execuție — nu a rezolvat nimic, ci dimpotrivă. Cînd Richard Wagner sosește la Paris, plin de idei, cu numeroase opere în buzunar și sărac ca Iov, cade în plin triumf al campionilor execuției. Nu numai Liszt, Chopin și Paganini, dar și alții, ca Herz și Kalkbrenner. Își exprimă atunci toată amărăciunea, într-un lung articol intitulat *Du métier de Virtuose*, unde se pot citi următoarele: „Este suficient că a devenit o tristă necesitate obligația

---

*) *Introducere la o bună execuție în muzică*

Scanned with OKEN Scanner

impusă compozitorilor de a-și organiza lucrările în avantajul cutărei sau cutărei calități deosebite a executantului. Dar s-a mers și mai departe. Muzicianul care dorește să cîștige simpatia maselor este forțat să ia ca punct de plecare acest amor propriu, neînduplecat, al virtuozilor, conciliind cu o asemenea servitute miracolele ce sînt așteptate de la geniul său".

Să trecem peste mai mult de jumătate de secol. Depășim anul 1900. Pretutindeni gustul pentru muzică, fără să se fi răspîndit în aceeași măsură ca preferința pentru literatură sau artele plastice, a făcut progrese însemnate. Repertoriul virtuozilor s-a curățat de monstruozitățile epocii 1840.

Voga soliștilor nu a scăzut, dar ei au devenit mai demni de ea. O mică parte mai persistă încă în acrobațiile sterile ale tehnicii de ifose. Alții își iau ca model pe Ysaye, Risler, Paderewski, Pugno, muzicieni desăvîrșiți, în stare să trezească vocații, care au creat opere noi și cărora evoluția artei noastre le datorează atît de mult.

Exact în acest moment, izbucnește o criză violentă de antivirtuozism, în ceea ce s-a numit „Guerre des concertos". Exista, cum se întîmplă și azi în programele simfonice, un abuz de concerte, nu atît în sensul unei invazii de concerte proaste, cît în cel al unei prea frecvente repetări a celor bune.

Impotriva acestei stări de lucruri, cîțiva protestatari începură să manifesteze, în 1902, în galeria Concertelor Lamoureux, apoi în alte părți, pînă în ziua în care, la Colonne, la 24 martie 1904, fluierîndu-l pe Paderewski la *Concertul în sol* de Beethoven, și-au atras fulgerele justiției.

Procesul lor îl determină pe avocat, Dl. Bonzon, să facă o anchetă ale cărei rezultate nu au fost cele scontate. „Fluierătorii" acuzau concertul de a fi un gen inferior, corupt de virtuozitate. Doar d'Indy îi aproba, condamnînd (destul de slab) maniera protestului lor.

Saint-Saëns a fost cu totul de partea concertului și a virtuozității. Insă răspunsul cel mai cu greutate a fost acela al lui Fauré, tocmai datorită personalității sale umane și artistice atît de rezervate, atît de puțin dornică de a ieși

Scanned with OKEN Scanner

în evidență și cu atît mai puțin înclinată să apere concertul, cu cît el însuși, se pare, nu compusese nici unul.

Or, el îl apără cu fermitate, terminînd cu această frază: „N-aș vrea să uit unele compoziții ale lui César Franck și Vincent d'Indy, care, deși nu poartă titlul de concerte, comportă totuși folosirea unui instrument solo, cu orchestră, necesitînd din partea executantului o virtuozitate absolută."

Neîncrederea nediscriminată împotriva virtuozității nu s-a stins. Am auzit din nou, în 1935, la Châtelet, strigătul de război: „Jos concertul!", rostit în amfiteatru, între două părți ale *Concertului pentru vioară* de Beethoven.

Explicația constă în faptul că, între timp, antivirtuozismul a devenit o eleganță literară. In *Pensées sur la musique,* André Suarès fabrica pe această temă o serie de variațiuni strălucitoare:

„Cît de imoral este virtuozul! Cît este el de stupid! Și cu cît caută mai mult să iasă în evidență, cu atît pare mai de prisos. Intre virtuozi, cel mai îngîmfat este acela care vrea cît mai puțin să pară astfel: el caută să se estompeze în fața operei; e singurul care nu-și dă seama că persoana sa este un paravan; se crede fără îndoială transparent. Modestia lui este tot ceea ce poate fi mai lipsit de modestie. Nu îndrăznește să aleagă între operă și persoana lui. Totuși, stupida calitate de virtuoz implica o alegere: să interpreteze așa cum înțelege el etc...." și tot astfel, pînă la un anumit pasaj în care Suarès se agață de „violonistul boxer care cîntă un adagio dintr-un concert de Bach căzînd în transă pe succesiunile de duble coarde."

Coarde duble? Dar nici un adagio nu cuprinde coarde duble în concertele de vioară de Bach: coardele duble apăreau deci acolo pentru cadența frazei, simplă trăsătură de virtuozitate verbală, răpind diatribei lui Suarès mult din importanța care, din întîmplare, i s-ar fi putut atribui.

Mulți antivirtuozi sînt din același aluat, mulți se supun unor idei preconcepute, prea puțin clare, printre care ai fi tentat să încerci să faci ordine.

*

Scanned with OKEN Scanner

Condamnînd în bloc virtuozitatea, fără drept de apel și fără deosebiri, se pare că te supui, în special, tiranicei manii de ierarhizare. Se plasează, pe un plan superior, ideea muzicală, ideea „pură", degajată de materie, „reflex al marelui univers inconștient", și cu mult dedesubt, concretizarea ei prin instrument, instrumentist, îndemînare tehnică, virtuozitate.

Procedînd astfel, înseamnă a omite ceea ce muzica, la începuturile ei, a datorat improvizației, care, fără îndoială, a existat cu mult înaintea nu numai a oricărei arte savante și sistematice, dar și a oricărei încercări de scriere.

Cum s-ar putea să nu se recunoască atunci importanța virtuozității! Cine spune „improvizație" spune, în același timp, ascendent al abilității manuale, antrenament continuu spre noi bravuri, pînă în momentul în care o execuție deosebit de izbutită, o trăsătură bine venită și destul de admirată în general poate fi adoptată ca model.

Periodic se întîmplă ca tendința spre virtuozitate să depășească limita, ca cei mai puțin înzestrați să imite, cu stîngăcie, pe cei mai de frunte, și de aici să rezulte o deformare caricaturală, provocînd imediat reacția, contraofensivă în sensul purității: să remarcăm în treacăt, că acest proces se dezvoltă și în multe alte domenii, printre care și în acela al compoziției.

Abuzul virtuozității contrapunctice (misse pe 48 de voci, cu 12 coruri și alte asemenea monstruozități) provoacă, la sfîrșitul Renașterii, o revoltă brutală contra scriiturii polifonice și instaurează melodia acompaniată. Foarte aproape de noi găsim o predilecție excesivă pentru orchestră, la Strauss, Mahler, Bruckner, și care l-a orientat pe Schönberg spre mica orchestră de soliști.

In poezie, în teatru, în artele plastice, aceleași cauze au generat efecte asemănătoare.

Să revenim la reacții specific muzicale și, ca să nu mergem prea departe, să ne întoarcem numai la epoca Renașterii, cînd începe să se formuleze primul stil instrumental autonom, asupra căruia putem avea lămuriri concrete.

Se știe cum primii virtuozi instrumentiști se inspiră de la polifonia vocală, transcriind piese religioase și profane,

Scanned with OKEN Scanner

adaptîndu-le după posibilitățile instrumentului lor și după propria lor ingeniozitate.

De cîte ori, în astfel de momente critice, tehnica nu o ia înaintea inspirației, mîna nu întrece gîndirea! Organistul nu și-a dorit poate nimic mai mult decît să realizeze o echivalență cu cvartetul vocal. Dar el are sub degete claviatura. Limitele țesăturii nu mai contează pentru el: egalitatea, ușurința sporită a acestei claviaturi îl instigă la considerabile deplasări ale mîinilor, de unde noi înlănțuiri armonice, născute atît datorită hazardului, cît și din voința sa conștientă; și iată primele forme libere, *preludii, canzoni, toccate,* de Claudio Merulo, Diruta etc., unde se întrezăresc atît urmele disciplinei contrapunctice, cît și avîntul unei activități noi de interpretare, pe care regulile o vor cuprinde mai tîrziu. Acest lucru rămîne valabil și pentru formele clasice, sonată, concert, la început simple amuzamente pentru virtuozi, pe care însă, cu trecerea timpului, le vom vedea ordonîndu-se, complicîndu-se, îmbogățindu-se pînă la hipertrofie, devenind o știință care, în al doilea stadiu al evoluției sale, se rezumă adeseori la un tipar uscat.

In primul stadiu al virtuozității, influența mîinii este atotputernică. Bătrînul Mersenne și-a dat bine seama cînd, în lucrarea *Deuxième livre des instruments,* scria: „Arta sau știința și îndemînarea mîinii este atît de mare, încît mulți au numit-o unul din principalele instrumente ale înțelepciunii și judecății", și reproduce cu complezență următorul pasaj dintr-un tratat pentru lăută al prietenului său Basset, spunînd: „Mîinile dibace ale cîntăreților la lăută îmi reamintesc de opinia lui Anaxagora, care materializa înțelepciunea omenească în mîini, deși oamenii nu sînt înțelepți pentru că au mîini, ci, mai curînd, ei le au pentru că trebuie să fie înțelepți, ca să execute ceea ce le dictează arta și gîndirea".

Cîți compozitori ar putea spune că nu au beneficiat de această antrenare a gîndirii prin materie, de acest ajutor pe care degetele îl pot aduce ideii muzicale, măcar numai prin savuroasele înlănțuiri de acorduri zadarnic căutate în abstract, cu creionul în mînă, și pe care o întîmplare feri-

Scanned with OKEN Scanner

cită i-a făcut să le culeagă din vîrful clapelor, într-un moment de nepăsătoare visare?

Ar mai fi de examinat multe alte aspecte ale acestei probleme. Unul dintre cele mai ciudate este forța cu care instrumentele marchează cu pecetea lor nu numai operele cărora le sînt destinate, ci, în anumite epoci fericite ale evoluției lor, chiar repertoriul altor instrumente.

Violoniștii germani din secolul XVII compun multă vreme în stil de orgă (în timp ce J. S. Bach, organist, își va aminti adeseori de vioară); claveciniștii noștri, pînă la Chambonnières și chiar după el, sînt impresionați de stilul de lăută și îi reproduc, fără ca instrumentul să le-o ceară, ezitările, sincopele, golurile armonice. Mai tîrziu, în fața invaziei sonatei italiene, ei imită figurațiile viorii, „baterii, arpegiamente", în așa fel, încît François Couperin e nevoit să le amintească proprietățile specifice ale instrumentelor cu arcuș. Și cînd succesul clavecinului ajunge la apogeu în Franța, pe la 1750, orga încearcă să rivalizeze cu el în ceea ce privește agilitatea și strălucirea.

Dincolo de detaliile scrierii instrumentale, chiar unele reguli de compoziție se referă la origini asemănătoare: unitatea tonală a suitelor de dans din secolul XVI își are, cu siguranță, originea în dificultatea care exista de a modifica acordajul instrumentelor în cursul execuției.

Dezvoltarea tehnicii de dragul tehnicii justifică și perfecționările facturii instrumentale, care caută, fără încetare, o creștere de sonoritate, de suplețe, de comunicare, de culoare. „Cînd Beethoven, remarcă Anton Rubinstein, în *Sonata op. 110,* la începutul părții Adagio, indică lovirea aceleiași note de 28 de ori, este un avertisment dat de virtuoz fabricanților de piane, în scopul de a descoperi mijlocul de a face să se prelungească sunetul pe acest instrument." Bach, Scarlatti, Mozart, Chopin, Liszt, sînt de asemenea, foarte darnici în avertismente de acest fel.

Dar aici, virtuozitatea este vecină cu puterea expresivă. Un estetician, Lionel Landry, scria: „Decorativul (a se înțelege muzica de pur agrement) se formează adesea cu mijloace expresive tocite, ca și limbajul curent, care abundă în cadavre de metafore poetice."

Scanned with OKEN Scanner

E drept. Dar nici reversul nu este mai puțin adevărat: felul în care simple figurații, inventate pentru atracția lor acrobatică, se transformă în elemente de expresie se poate observa aproape în fiecare măsură a creației pentru vioară solo de J. S. Bach; el împrumută de la J. J. Walther, de la Biber, de la italieni, arpegii, acorduri frînte, duble coarde, foarte nesemnificative din punct de vedere muzical, dar le umple de muzică. Exemplul cel mai tipic este „bariolajul" pe care îl întîlnim către sfîrșitul marii *Ciaccona*; un artificiu constînd din menținerea pe durata unei fraze sau dezvoltări întregi a unei note persistente cu rol de pedală. Alții nu-l întrebuințau decît pentru a pune în valoare suplețea arcușului lor.

La Bach, el generează o gradație dinamică și, în același timp, un fel de crescendo emotiv de cea mai rară calitate.

In literatura instrumentală modernă s-ar găsi mii de exemple asemănătoare. Ar fi suficient să subliniez diferența, din punct de vedere al expresiei, între *Jocuri de apă de la Villa d'Este* de Liszt și jalnicele rezultate pe care rivalii săi le obțineau din căutările îndreptate în aceeași direcție; și s-ar pune și problema dacă Ravel, fără precedentul creat de Liszt, ar fi dispus, pentru lucrarea sa *Jocuri de apă*, de o paletă atît de subtilă.

*

Sînt însă literați care acordă virtuozității un rol creator cu mult mai important. In *Esquisse d'un éloge de la Virtuosité* * (o cuvîntare rostită la Nisa la 27 mai 1940, cu ocazia comemorării morții lui Paganini), Paul Valéry declara:

„Se uită destul de des că arta nu există decît în fapt: arta este acțiune, ea este acea acțiune al cărei scop urmărește să stimuleze și să modifice sensibilitatea omului și să obțină transformări care sînt atît de mult dorite. (...) A spune că arta este acțiune înseamnă a afirma indirect că o operă de artă nu este în sine decît o formulă de acțiune. In acest caz, cea mai frumoasă dintre opere nu-i decît ceea ce este — chiar dacă nu vezi în ea decît semne așternute pe

* *Schiță pentru un elogiu adus virtuozității*

Scanned with OKEN Scanner

hîrtie, chiar dacă, știind să citești aceste linii, nu poți sau nu vrei să comunici acestei lecturi energie umană, necesară pentru a produce asupra sensibilității efectele de rezonanță pe care le-am indicat în cîteva cuvinte adineauri. Această operă care nu este încă decît scrisă nu are deci o existență virtuală. Este un cec emis asupra proviziei de talent a unui eventual artist. Ea mai poate fi asemănată cu un mecanism, care se reduce la un sistem de corpuri solide grupat arbitrar, atîta timp cît ne abținem să-i imprimăm forțele prevăzute de constructor. (...) Texte sau partituri nu sînt, de fapt, decît sisteme de semne convenționale, din care fiecare silabă sau notă trebuie să provoace actul căruia îi corespunde.

Calitatea oricăruia din aceste acte, aceea a înlănțuirii și a misterioasei lor succesiuni, depinde în întregime de acela care le acționează și care efectuează prefacerea operei virtuale în operă reală.

Voi face aici o remarcă destul de interesantă, cred: aceea că nu există o operă remarcabilă care să nu fie susceptibilă de o mare varietate de interpretări, la fel de plauzibile. Bogăția unei opere o formează numărul de sensuri sau valori pe care le poate primi, rămînînd totuși ea însăși.

Astfel, virtuozul este acela care, prin excelență, dă viață și prezență concretă a ceea ce nu era decît o scriitură lăsată la îndemîna oricui, a ignoranței, a stîngăciei, a insuficientei înțelegeri. Virtuozul se identifică cu opera..."

Incontestabil că se merge prea departe. Pentru un specialist, citirea unei partituri echivalează cu o „audiție mintală", care poate atinge nivelul execuției reale.

Pe de altă parte, progresele muzicii mecanice și în special cele în domeniul electronicii îngăduie să se întrezărească momentul în care compozitorul va putea fixa, pînă în cele mai mici amănunte, interpretarea *ne varietur* a muzicii sale. Incă din 1928 (*Comoedia*, 25 februarie), Honegger dorea cu ardoare această colaborare cu mașina:

„Cred cu toată convingerea, spunea el, că muzicienii vor fi obligați să recurgă din ce în ce mai mult la difuzarea mecanică (...). In zilele noastre, auditorul nu se mai duce să asculte o simfonie de Beethoven, ci pe Dl X... în

Scanned with OKEN Scanner

această simfonie. Partitura nu mai are importanță. Concertele simfonice — Dl. Gabriel Pierné a spus acest lucru — trăiesc din ce în ce mai mult de pe urma soliștilor. Astăzi se aplaudă dansatorul pe sîrmă. Dansatorul este totul; opera nemuritoare nu mai reprezintă decît coarda care-i servește exercițiilor, și cîteodată fanteziilor lui.

Să presupunem că Beethoven, dispunînd de invențiile moderne, ar fi putut înregistra el însuși, pe un carton perforat, opera și interpretarea sa: nu credeți că ar fi emoționant pentru noi să le auzim?

Nu găsiți că este odios ca un muzician creator să fie obligat să treacă prin sita unui alt muzician executant?

Oare în pictură, cel care înrămează își îngăduie să se atingă de culorile unui tablou?

Muzica mecanică permite stabilirea unei interpretări tip. Viitorul se află în orchestra pur mecanică, ce va oferi mai întîi avantajul de a nu mai fi limitată de posibilitățile omenești de întindere și de durată (...).

Cred în viitorul mecanicii în domeniul muzical, în dezvoltarea muzicii datorită mașinii și poate — poate — în reînvierea teatrului liric datorită mijloacelor științifice moderne, singurele în măsură să rezolve problemele create de exigențele mereu crescînde ale interpreților umani.

— Suprimîndu-i?

— Da!"

Dar noi nu am ajuns pînă acolo. Avem nevoie încă de virtuozitate, al cărei aport nu se rezumă numai la cîntatul solistic. Nu am mai asculta nici *Nocturnele* de Debussy, nici *Petruşka,* nici *Daphnis,* și cu atît mai puțin partiturile diferitelor școli contemporane, dacă cei o sută de muzicieni ai orchestrei nu și-ar rupe degetele pe pasajele din concerte, în speranța (înșelată de nouă ori din zece) că vor executa numitele concerte ca soliști-virtuozi în fața marelui public.

Acestea sînt unele din meritele certe ale virtuozității în actuala stare de lucruri.

Cel mai important este, fără îndoială, rolul său în difuzarea muzicii. Și vă mărturisesc aci că nu-l înțeleg de loc pe Suarès. Căci, în concluzie, numărul oamenilor capabili să citească muzica și să simtă o plăcere numai din citire

Scanned with OKEN Scanner

este extrem de mic. Pe cine să contezi deci pentru a o putea auzi ? Pe amatori ?

Prin definiție, ei nu se produc și nu ne sînt de nici un folos. Și apoi, cei mai buni dintre ei ar mai exista oare fără stimulentul virtuozilor de profesie ?

Acești virtuozi au o contribuție extrem de mare în formarea și sporirea auditorilor, de care depinde, în ultimă analiză, viața materială a muzicii : în lipsa acestui public, chiar editarea muzicii s-ar atrofia și ar muri. Atunci, o virtuozi ai condeiului, o Suarès, cum ați ști voi că există capodopere ?

Dat fiind modul în care instruirea și cultura muzicală a acestui public sînt asigurate — sau mai exact nu sînt — ar fi zadarnic să speri într-un auditoriu compus în întregime din inițiați ; virtuozitatea solistică, mai accesibilă pentru că este mai puțin abstractă, datorită unei plăceri superficiale mult mai eficace decît constrîngerea, poate determina pe muzicienii amatori să-și întregească cultura și să încerce chiar să ajungă pe culmi mai înalte.

Ar mai rămîne să vorbim despre elocvența specifică a virtuozului adevărat, de puterea sa de convingere, de autoritatea pe care o propagă înainte chiar de a începe să cînte. Fétis, acum o sută de ani, scria, cu privire la această stranie putere, următoarele : „... Nu știu ce emoție se răspîndește atunci în atmosferă pentru a anunța prezența talentului ; și speranțele sînt rareori înșelate. Am convingerea că voi fi înțeles de unii dintre cititorii mei."

Recenta noțiune de unde invizibile, de sisteme multiple care ne învăluie și ne leagă de semenii noștri, face ca această concepție să fie astăzi foarte plauzibilă. De mult timp încă, Emile Vuillermoz emitea, cu privire la Lauri Volpi, insistînd chiar, ipoteza unui fluid magnetic independent de arta sa vocală propriu-zisă, și pe care știința l-ar putea cîndva defini — Paderewski, Cortot, Kreisler, Casals, Segovia îl dețin sau îl deținеau și ei. Așadar, influența cea mai binefăcătoare a acestui fluid, oricum s-ar numi, este să pregătească muzicii terenul pe care să se fixeze și să încolțească.

Creînd o simpatie imediată, el unește auditori izolați într-un tot omogen și solidar, căruia îi devin receptive cele

Scanned with OKEN Scanner

mai refractare elemente față de emoția muzicală, fie chiar și pentru un timp scurt.

Acesta este meritul major al virtuozității, căreia i s-ar cuveni mai multe menajamente decît obține de la cenzorii săi.

Se pare că ea este confundată în mod gratuit cu *virtuozismul,* cu exagerarea ei. Dar chiar acest virtuozism nu poartă întreaga vină care i se atribuie. Nu este o maladie, ci numai un simptom clinic. El apare atunci cînd muzica însăși este bolnavă, cînd gustul nu mai are nici un control.

Parada virtuozității poate fi considerată ca o concesie a virtuozului, sau a compozitorului, făcută publicului frivol, care dorește să fie distrat. Dar nu trebuie să i se imputе prin aceasta sărăcirea muzicii: el nu face altceva decît să introducă virtuozitatea ca un echivalent al abuzului de modulații franckiste din muzica mai slabă a lui César Franck sau al ghirlandelor de none din muzica celor care îl maimuțăreau pe Debussy.

Tarele virtuozității corespund unei slăbiciuni a naturii omenești, dorinței de a străluci, de a uimi prin orice mijloace, slăbiciune pe care o au și scriitorii nepricepuți, avocații proști, politicienii slabi, compozitorii netalentați. Dezvoltarea acestor deficiențe corespunde unor momente determinate ale evoluției civilizațiilor. Ar fi abuziv să condamnăm un ansamblu fecund din cauza deformărilor cărora el este expus ca orice alt lucru.

Virtuozitatea, la începuturile artei instrumentale moderne, a fost unul din marile resorturi ale muzicii. Ei i se datorează crearea unor forme remarcabile și o nesfîrșită emulație generatoare de progres. Chiar și cele mai inferioare personificări au fost stimulatoare pentru adevăratele genii creatoare. Și dacă sînt nevoit să închei, îmi cer scuze că trebuie să ajung la ceea ce mi se pare a fi un truism: poate exista virtuozitate fără muzică, dar nu poate fi sau nu ar fi putut să fie muzică fără virtuozitate. Totul constă în a alege ca modele perfecte de virtuozi, nu pe Lolli, Steibelt sau Kalkbrenner, ci pe Frescobaldi, Bach, Mozart, François Couperin.

Scanned with OKEN Scanner

Concertele

Nimic mai simplu, la prima vedere, decît noțiunea de concert ; dar nimic mai dificil din clipa în care încerci să o lămurești. Definiția lui Littré — „*Concert* : reuniune unde se execută un anumit număr de piese vocale sau instrumentale“ — pare exagerat de prudentă, iar cele pe care ni le propun dicționarele muzicale se rezumă sau la aceeași vagă definiție (*Grove's Dictionary of Music* : „Execuție muzicală mai mult sau mai puțin publică“) sau păcătuiesc prin inexactitate (*Harvard Dictionary of Music* : „Execuție muzicală publică destinată unui larg auditoriu“) — ceea ce ar însemna să excluzi acele valoroase reuniuni din epoca Renașterii, formate din patru, cinci sau șase muzicieni, așezați în jurul unei mese, ținînd în fața lor notele vreunei lucrări de Jannequin ori Lasso.

Ei făceau să sune lăuta pentru un mic cerc de cunoscători, dar adeseori numai pentru propria lor plăcere, fără nici un fel de prezență străină (o gravură celebră a lui Abraham Bosse evocă de minune aceste concerte intime ;

se mai găsesc încă sute de reprezentări de acest fel, în iconografie, din secolul XV pînă în secolul XVIII).

Nu ne satisface mai mult nici această definiție: „Execuție publică dată de unul sau mai mulți muzicieni în afara bisericii ori a teatrului" (*Dictionnaire de la Musique*, Michel Brenet).

Am putea cădea de acord cu „în afara teatrului", deși în secolul XVIII aveau loc în mod obișnuit concerte de vioară, de viola d'amore, de oboi, în timpul antractelor de operă; dar „în afara bisericii"? Dacă se consideră ca evident faptul că muzica strict liturgică nu are alt scop și alt efect decît să stabilească dialogul dintre credincioși și Dumnezeu, în momentul în care își fac loc dezvoltări muzicale, cînd monodia se extinde în vocalize ornamentale, cînd apare polifonia și, cu atît mai mult, cînd instrumentele intră în joc, este greu de crezut că o emoție estetică nu se suprapune sentimentului religios și că nu-l înlătură chiar pentru o bună bucată de timp.

In secolul XVIII, orga lui Frescobaldi atrage la Sfîntul Petru din Roma zeci de mii de auditori; puțin mai tîrziu, sonata și concertul pătrund în biserică o dată cu virtuozitatea și cu tot ceea ce implică ea pentru a genera succesul, performanțele tehnice, amorul propriu rănit, certurile pentru prioritate. Astfel, sfîntul lăcaș e transformat realmente în sală de concerte; și te întrebi care credincios a fost în stare să se reculeagă în biserica San Martino din Lucca, în acea zi a anului 1801, cînd tînărul Paganini, imediat după *Kyrie*, se avîntă într-un concert de douăzeci și opt de minute, în cursul căruia, după spusele preotului care relatează evenimentul, „el a imitat cîntul păsărilor, sunetul flautului, al trompetei și cornului, pe vioara sa, astfel încît concertul deveni un fel de operă comică"?

Nici dimensiunile sălilor, nici numărul executanților nu ne furnizează criterii în plus: un recital al lui André Segovia se poate numi concert în aceeași măsură ca și manifestările monstruoase organizate la Boston în 1869 și 1872 de Patrick Gilmore, pentru care îndrăznețul dirijor, depășind cele mai năstrușnice închipuiri ale lui Berlioz, a grupat prima dată zece mii de voci și o mie de instrumente, iar a doua oară, douăzeci de mii de voci și două mii de instrumente... Așa încît, înțelept este să ne mulțumim cu

Scanned with OKEN Scanner

se mai găsesc încă sute de reprezentări de acest fel, în iconografie, din secolul XV pînă în secolul XVIII).

Nu ne satisface mai mult nici această definiție: „Execuție publică dată de unul sau mai mulți muzicieni în afara bisericii ori a teatrului" (*Dictionnaire de la Musique*, Michel Brenet).

Am putea cădea de acord cu „în afara teatrului", deși în secolul XVIII aveau loc în mod obișnuit concerte de vioară, de viola d'amore, de oboi, în timpul antractelor de operă; dar „în afara bisericii"? Dacă se consideră ca evident faptul că muzica strict liturgică nu are alt scop și alt efect decît să stabilească dialogul dintre credincioși și Dumnezeu, în momentul în care își fac loc dezvoltări muzicale, cînd monodia se extinde în vocalize ornamentale, cînd apare polifonia și, cu atît mai mult, cînd instrumentele intră în joc, este greu de crezut că o emoție estetică nu se suprapune sentimentului religios și că nu-l înlătură chiar pentru o bună bucată de timp.

In secolul XVIII, orga lui Frescobaldi atrage la Sfîntul Petru din Roma zeci de mii de auditori; puțin mai tîrziu, sonata și concertul pătrund în biserică o dată cu virtuozitatea și cu tot ceea ce implică ea pentru a genera succesul, performanțele tehnice, amorul propriu rănit, certurile pentru prioritate. Astfel, sfîntul lăcaș e transformat realmente în sală de concerte; și te întrebi care credincios a fost în stare să se reculeagă în biserica San Martino din Lucca, în acea zi a anului 1801, cînd tînărul Paganini, imediat după *Kyrie*, se avîntă într-un concert de douăzeci și opt de minute, în cursul căruia, după spusele preotului care relatează evenimentul, „el a imitat cîntul păsărilor, sunetul flautului, al trompetei și cornului, pe vioara sa, astfel încît concertul deveni un fel de operă comică"?

Nici dimensiunile sălilor, nici numărul executanților nu ne furnizează criterii în plus: un recital al lui André Segovia se poate numi concert în aceeași măsură ca și manifestările monstruoase organizate la Boston în 1869 și 1872 de Patrick Gilmore, pentru care îndrăznețul dirijor, depășind cele mai năstrușnice închipuiri ale lui Berlioz, a grupat prima dată zece mii de voci și o mie de instrumente, iar a doua oară, douăzeci de mii de voci și două mii de instrumente... Așa încît, înțelept este să ne mulțumim cu

Scanned with OKEN Scanner

formularea lui Littré, care nu definește mare lucru, dar care, cel puțin, nu exclude nimic, și să încercăm a vedea sub ce aspecte se prezintă concertul în decursul secolelor.

Există toate probabilitățile ca el să se fi născut o dată cu primele tatonări ale civilizației și ca primii oameni, care au obținut, datorită glasului lor sau cu ajutorul unei trestii tăiate ori al unui trunchi de arbore golit sau datorită unei corzi întinse, sonorități și ritmuri rudimentar organizate, să fi strîns în jurul lor auditori la fel de împărțiți ca opinii ca și cei ai reuniunilor noastre de muzică de avangardă.

Ceea ce sîntem condamnați să nu aflăm este efectul psihologic al unor asemenea concerte și utilizarea ce le-a fost dată. Intr-un stadiu ceva mai avansat, le găsim asociate cu magia, cu ceremonialul religios, cu cortegiile războinice, cu petrecerile colective.

La sumero-caldeeni, începînd din al IV-lea mileniu înaintea lui Cristos, cunoaștem existența concertelor sacre (cu cor și cîntăreți soliști), altele care înveseleau banchetele sau, în sfîrșit, care acompaniau defilările militare, toate cu o semnificație religioasă neîndoielnică. Printre numeroasele basoreliefuri cu subiect muzical, există unul, la British Museum, provenind din Koujoundjik (secolul VII înaintea erei noastre), ce reprezintă triumful unui general asirian așezat de către suveranul său pe tronul regelui din Susian, pe care-l bătuse: muzicienii regelui defunct în număr de douăzeci și opt — dintre care șapte instrumentiști la nebel (harpă), doi la flaut sau fluier dublu, unul la psalterion, șaisprezece cîntăreți — vin în fața învingătorului. O altă scenă ne înfățișează un concert profan cu totul special: capul regelui învins fusese adus la Ninive, unde Asurbanipal îl agață de un arbore în parcul său. Așezat pe un pat bogat ornamentat, el îl privește cu dispreț, bînd împreună cu regina, în timp ce o orchestră pe jumătate ascunsă îndărătul frunzișurilor îi sporește beatitudinea.

De altfel, în Asiria sau Caldeea, muzica nu era privilegiul exclusiv al templelor și al regilor. Ctesias povestește că un babilonian bogat, Annarus, dînd un banchet, reunise, pentru a-și distra invitații, un ansamblu de o sută

Scanned with OKEN Scanner

cincizeci de femei care cîntau din gură, la flaut, harpă și psalterion.

În sculptura și pictura egipteană, reprezentările de concerte abundă, cu începere de la a patra dinastie. Acestea acompaniau ceremoniile religioase și petrecerile laice, însoțind notabilitățile chiar dincolo de moarte.

Philippe Virey (*Le Tombeau de Rekhmara*) ne descrie rînduirea unui concert funebru, așa cum apare în picturile care împodobesc mormîntul unui prefect, la El Kab (a XVIII-a dinastie): „Sînt reprezentați muzicieni, cîntînd rînd pe rînd, plasați în careu. O harpistă începe să cînte *Miresme ne-nconjoară!, Zeiței Mâ!, Forța ei mă însuflețește*... Apoi cîntecul chitarei, după care se aud sunetele tamburinei; trei bărbați cîntă împreună, în timp ce trei femei bat măsura; vine apoi un alt harpist care cîntă și el și, în sfîrșit, un chitarist".

Desigur, intenția mea nu este să evoc cu de-amănuntul evoluția concertelor de-a lungul epocilor; ar însemna să cuprind numai într-un singur capitol întreaga istorie a muzicii. M-am mulțumit să amintesc cît de vechi este subiectul și amploarea lui; după care, mă voi mărgini la cîteva trăsături și date deosebit de proeminente. Iată, de pildă în Grecia, în 586 înainte de Cristos, suprema exaltare a virtuozului: la Delfi, la Jocurile pythice, este introdus solo de aulos (oboi dublu, și nu flaut) pe tema, exploatată deja de chitarozi, a luptei lui Apolo cu balaurul. Acest „nomos" comportă cinci episoade: 1. Apolo cercetează terenul de bătaie; 2. el provoacă balaurul la luptă; 3. bătălia cuprinzînd elemente care imită pe de o parte trompeta, pe de alta, scrîșnetele dinților balaurului; 4. victoria zeului; 5. el celebrează triumful său, dansînd.

Sacadas din Argos, care va obține premiul și care va imprima primele semne de noblețe muzicii descriptive, cîntă în fața unei mulțimi imense, stînd în picioare pe o estradă, îmbrăcat cu o tunică lungă, brodată cu puncte și stele, iar pe deasupra purtînd o cazacă fără mîneci, țesută în pătrățele, împodobită cu un galon și un ciucure.

De remarcat că muzica pentru aulos, strălucitoare, zgomotoasă, cu atît mai accesibilă marelui public, cu cît se baza pe asemenea efecte descriptive, era în declin față de

Scanned with OKEN Scanner

arta mult mai nuanțată a chitarozilor. Această decădere a gustului se va accentua și mai mult la romani.

Referitor la primele secole ale erei creștine, sîntem prea puțin informați în legătură cu existența vieții muzicale în afara bisericii ; nu pentru că nu ar fi existat muzică profană, dar ea nu este nici notată, nici codificată. Jonglerii și menestrelii nu pierd ocazia de a cînta în castele sau în aer liber ; și noi știm că în secolul X, la mănăstirea Saint-Gall, mare centru de muzică religioasă, călugărul Tuotilon dispunea de o sală pentru a-i învăța pe nobilii din împrejurimi să cînte la instrumente. Din momentul în care iconografia muzicală se dezvoltă în antifoane și psaltire, scenele de concerte se înmulțesc, cînd limitate la cîteva instrumente și cîntăreți, cînd reprezentîndu-i pe toți în număr mare ; și nu există cronică în care să se relateze intrarea unui suveran, un turnir sau o căsătorie princiară, și să nu consemneze o adunare de muzicieni, mai mult sau mai puțin importantă — uneori treizeci, patruzeci, cincizeci de oboiști, trompetiști, tromboniști, făcînd mare tărăboi, alteori ansambluri delicate de cîntăreți, de executanți la orga portativă și la instrumente cu sonoritate dulce (harpă, violă, lăută), executînd motete și melodii.

Începînd din secolul XIV, concertele profane și, în special, cele care se țin într-o cvasi-intimitate, cu puțini executanți și puțini auditori, capătă un loc de frunte în viața mondenă (citiți cu privire la aceasta *Il Corteggiano* de Baltazar Castiglione, *Decameronul* de Boccaccio etc.). Chiar din acel moment, așa-numita muzică „de masă" se înalță progresiv la un nivel pe care eticheta ei nu-l lasă să se întrevadă. In secolul XVI, devine lucru obișnuit ca un banchet să fie însoțit de un concert de mare calitate. Iată reprodus de Ch. Van den Borren, după lucrarea *Discorsi* de Massimo Troiano, programul care a fost executat la München, la 22 februarie 1568, în timpul ospățului de nuntă al ducelui Wilhelm de Bavaria : la început o „Bătălie" pe opt voci de „messer Aniballe, organista" (fără îndoială, celebrul Annibale Padovano), cîntată de tromboane și de cornete cu muștiuc.

In timpul servirii primului fel, concerte variate, printre care un motet pe șapte voci de Lasso, executat de cinci „cor-

netti alti" și două tromboane ; în timpul celui de al doilea fel, diverse lucrări pe șase voci, printre care un madrigal de Alessandro Striggio, executat de șase „tromboni grossi". La al treilea fel, intrarea instrumentelor cu arcuș, care execută motete pe șase voci, dintre care unul de Cipriano di Rore. La felul al patrulea, piese pe douăsprezeze voci de Annibale Padovano și alți autori, cu șase viole *da braccio*, cinci tromboane, un cornet cu mușțiuc și o mică orgă portativă (*Regale*).

La servirea celui de al cincilea, al șaselea și al șaptelea fel, amestecuri de timbruri din ce în ce mai rafinate, pînă la o piesă pe douăsprezece voci din trei ansambluri, primul conținînd patru viole da gamba, al doilea patru flaute mari, al treilea o *dolziana* (un fel de cromorn) *, un cimpoi, un flaut traversier și un cornet. Concertul se încheie prin audiția întregii capele, cîntînd sub conducerea lui Orlando di Lasso.

De atunci, s-ar putea aștepta progrese în organizarea și popularizarea concertelor ; calitatea lor va putea cu greu să depășească pe aceea a acestei „muzici de masă".

Pe linia organizării însă, secolul XVI s-a remarcat prin inovații importante. Astfel, în 1570 s-a creat cunoscutul *Puy de musique* de la Evreux.

Această culme sau concurs nu era primul de acest fel, dar chiar de la al cincilea an de existență el a fost, cu regularitate, încununat prin două concerte în care se executau lucrări premiate ; și dacă se ia în considerare faptul că Orlando di Lasso a fost laureat în 1575 și în 1583, s-ar putea forma o părere despre strălucirea atît de repede dobîndită de către această instituție.

Anul 1570 mai este însemnat și prin fondarea Academiei de Poezie și Muzică a lui Baïf și Thibault de Courville, în care ei intenționau să formeze „după maniera celor vechi, o societate compusă atît din compozitori, poeți și cîntăreți la instrumente muzicale, cît și din cinstiți auditori".

Regulamentul prevedea un concert în „fiecare duminică, cu durata de două ore după ceas", cotizații, dispoziții cu privire la repetiții, la care executanții sînt obligați, și în

---

* vechi instrument de suflat, din lemn, predecesor al oboiului (n.r.)

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce privește disciplina impusă auditorilor (pe scurt, întregul mecanism al unei asociații de concerte cu abonament). Asemenea asociații iau ființă aproape peste tot în Europa, sub diferite nume: în Italia, academii (probabil primele existente, dar asupra cărora nu avem informații precise decît la sfîrșitul secolului XVI); în Germania și Elveția germană, *Collegia musica,* dintre care primul este probabil cel de la Torgau (1568). In Țările de Jos, *Collegium Musicum* din Amsterdam primește, în 1597, ca dedicație a doua carte de *Psalmi* de Sweelinck, precum și aceea a unei alte culegeri de psalmi de David.

În secolul XVII, înmulțirea concertelor ajunge de nedescris, fie că este vorba de producții particulare, cum se organizau la organistul La Barre, la Champion de Chambonnières, la cîntărețul Michel Lambert, la D-ra Certain, clavecinistă de renume, la celebrul lautist Gallot etc., sau aubade și serenade oferite de marii seniori care întrețineau formații de violoniști, fie manifestări de mase, ca vestitul vacarm al celor șapte sute de fluiere, oboaie, trompete și tobe care, în 1671, la Dunkerque, se produce în fața lui Ludovic al XIV-lea cu fragmente din *Psyché* de Lully, acompaniate de optzeci de tunuri. Trebuie menționate, de asemenea, concertele de cea mai înaltă ținută care au loc zilnic în biserici, adesea limitate la un recital de orgă sau la unul dintre acele bizare dueluri între organiști, de care publicul este atît de avid (în 1588, Titelouze împotriva lui Toussaint Lefebvre, pentru dobîndirea postului de organist de la catedrala din Rouen; în 1608 Frescobaldi contra cavalerului Constantini etc.), uneori punînd în acțiune sute de coriști și instrumentiști.

Evenimentul secolului în acest domeniu îl constituie instituirea de concerte publice cu plată, la Londra, la 30 septembrie 1672. In ziua aceea, un anunț apărut în „London Gazette" înștiința pe amatori că, la orele patru fix după-amiază și în zilele următoare la aceeași oră, muzicieni de vază își vor da concursul „în casa D-lui John Banister, numită acum *Music-School,* aproape de Georg Tavern, la White Friars". Banister, fost conducător al violoniștilor casei regale și compozitor merituos, a continuat această inițiativă pînă în anul 1678. In lucrarea *Memoires of Musick*

a onorabilului Roger North este descrisă organizarea : „El își alesese un local mare în White Friars, aproape de ușa din spate a bisericii, și acolo înălță o estradă mare pentru muzicieni, a cărei simplitate necesita perdele. De jur împrejurul camerei, instalase scaune cu măsuțe mici, în felul braseriilor. Prețul era de un șiling, și puteai să ceri ceea ce doreai. Se făcea muzică foarte bună, deoarece Banister găsise mijlocul de a recruta pe cei mai talentați instrumentiști din oraș și cîțiva cîntăreți pentru a se produce aici . . .“

Cînd Banister a renunțat la această activitate, un negustor de cărbuni, meloman, Thomas Britton, a reluat ideea. Acest om ciudat — care începuse prin a căra cu spatele, pe străzi, cărbunele pe care-l livra clientelei — își dobîndise o cultură solidă în chimie, muzică și în științe oculte. El instală concertele într-o debara plasată deasupra prăvăliei ; la început intrarea era liberă, apoi Britton stabili o cotizație anuală de zece șilingi, iar de fiecare dată, un penny în plus, datorită căruia aveai dreptul la o ceașcă de cafea. Concertele au durat de la 1678 pînă la 1714, fiind frecventate de elita londoneză, care putea aplauda acolo pe maeștrii cei mai de vază, începînd cu Händel.

Tot la Londra au luat ființă, ceva mai tîrziu, concertele în aer liber, care aveau loc zilnic, în tot timpul sezonului frumos.

Cele de la Springs Gardens, la Vauxhall, au început în 1732, cu cîntăreți, orchestră și, curînd, o orgă, totul instalat pe o terasă împrejurul căreia circulau auditorii. Au mai avut loc altele la Ranelagh, la Marylebone. Acolo se executau foarte des concertele de Händel, care a compus în acest scop dansuri și piese pentru orchestră.

Intre timp, la Paris a văzut lumina zilei o instituție cu mult mai importantă în sine și prin rezultatele ei : *Concertul spiritual.* Anne-Danican Philidor, unul dintre fiii lui André Philidor, numit l'Aîné *, el însuși compozitor de reputație modestă, avusese ideea de a încheia un aranjament cu domnul de Francine, moștenitor al lui Lully și, ca urmare, titular al unui privilegiu care nu-i lasă decît lui

* „Fiul cel mai mare“ (n.r.).

Scanned with OKEN Scanner

dreptul „de a face să se cînte orice piesă de muzică, în vers francez sau în altă limbă".

Philidor obține de la Francine, prin tratative bănești, autorizația de a organiza la Paris, pe timp de trei ani, concerte de „muzică de capelă", în cele aproximativ treizeci și cinci de zile pe an, cînd respectarea sărbătorilor religioase suspenda reprezentațiile de operă. Concertul inaugural a avut loc la 18 martie 1725, într-o sală din Tuileries, decorată de Bérain, cu un program compus din două motete de Delalande, *Concertul de Crăciun* de Corelli și mai multe solouri de vioară.

Succesul a fost imediat, și avea să se prelungească pînă la sfîrșitul secolului XVIII. În momentul reînnoirii contractului în 1727, Philidor capătă permisiunea de a adăuga la concertele din zilele de sărbători religioase două reuniuni săptămînale în timpul iernii și una în timpul verii, cînd se execută atît muzică profană, cît și religioasă.

De atunci, cantatele profane, sonatele și concertele pentru toate instrumentele au alternat cu motetele pentru cor mare, iar virtuozii din toate țările își disputau onoarea de a apărea la *Concertul spiritual,* devenit de o asemenea notorietate europeană, încît capitalele străine — Viena, Amsterdam, Londra etc. — s-au inspirat din organizarea lui pentru a-și crea propriile lor societăți de concerte.

De aici încolo, subiectul devine în mod evident prea vast și prea ramificat pentru a se preta la un rezumat, care nu ar fi decît o simplă enumerare: concertele publice se înmulțesc, mai puțin totuși decît cele particulare, decît recitalurile date de virtuozi sau decît reuniunile de muzică de cameră.

Ceea ce rămîne de o importanță primordială în acest moment nu este faptul de a le enumera, ci de a încerca să înțelegem însemnătatea lor reală, de a sesiza, pe cît posibil, schimbările de gust cărora ele pot corespunde. Studiul care ar trebui întreprins ar fi cel asupra conținutului lor muzical. Ar fi captivant să defrișezi un anumit număr de căi mai mult sau mai puțin încîlcite și nedeslușite, să vezi în ce măsură abuzul virtuozității, care revine cu regularitate în epocile de decădere, coincide cu o pervertire generală a gustului și dacă ea constituie o cauză sau numai o măr-

Scanned with OKEN Scanner

turie; în ce măsură austeritatea crescîndă a programelor și a stilului de execuție marchează un progres asupra amestecului îngăduit pînă la începutul secolului precedent, în general în secolul precedent (concertele lui Chopin, Liszt, Paganini!) și excentricitățile sau ciudățeniile după care se înnebuneau contemporanii lui Mozart; dacă decalajul progresiv dintre desăvîrșirea din ce în ce mai rapidă a tehnicii compozitorilor și gradul de inițiere a publicului nu e pe cale de a crea o profundă neînțelegere a concertelor; dacă, în sfîrșit, într-un moment de accelerare neregulată în care muzica nu precupețește nici un efort dorind să reflecte epoca, rolul său adevărat nu ar fi mai curînd acela de a ne ușura evadarea.

Scanned with OKEN Scanner

Dirijorul

Scanned with OKEN Scanner

Pentru noul venit într-o sală de concert, imaginea dirijorului în acțiune este plină de mister.

Ea apare astfel chiar și pentru un număr destul de mare dintre obișnuiții sălilor de concert, și aceasta este ușor de înțeles, date fiind ciudățenia și complexitatea gesturilor prin care acest dictator se exprimă, și mai mult încă, după constatarea că în fruntea aceleiași orchestre și în fața aceleiași lucrări, succedîndu-se mai mulți dirijori, ei vor conduce cu gesturi aproape total diferite. Atunci, care ar putea fi legătura secretă, cărei discipline comune aparțin ele, cărei necesități corespund ?

Intrebarea nu este atît de naivă după cum ai fi tentat să crezi : nu numai că unii dintre virtuozii baghetei nu sînt „lizibili" decît pentru muzicienii obișnuiți să cînte sub conducerea lor (invitați să conducă alte orchestre, ei se văd obligați să-și simplifice maniera de lucru), dar sînt din aceia a căror tehnică sfidează analiza însăși a emulilor lor.

Scanned with OKEN Scanner

Îmi aduc aminte că, atunci cînd Furtwängler a venit în mai multe rînduri să dea concerte cu Filarmonica din Berlin, nici unul dintre colegii săi parizieni din acel timp, nici chiar Monteux, nu-şi explicau modul în care el obţinea, printr-un fel de vibrato al baghetei, de neînţeles pentru spectatorul neiniţiat, porniri şi opriri de o precizie fulminantă.

Bineînţeles, nu încerc să întocmesc aci o nouă *Artă de a dirija orchestra,* după Wagner, Berlioz, Weingartner, Schünemann sau alte somităţi.

Mă limitez la demonstraţiile exterioare ale dirijorului pe estradă, în timpul concertului. Există o teorie generală care nici nu mai are nevoie să fie amintită : ea atribuie celor două mîini roluri diferite. Dreapta, aceea care ţine bagheta, bate măsura ; stînga indică toate celelalte : nuanţe şi accente expresive, intrări ale diferitelor instrumente, suprapuneri de planuri sonore etc.

Aceasta solicită o independenţă totală a celor două braţe. In practică, nu ajung la ea decît rari privilegiaţi. Vă veţi convinge observîndu-i cu atenţie pe imprudenţii care dirijează fără baghetă, seduşi de o anumită manieră teatrală, aş spune aproape literară, de a plasticiza sonorităţile, de a modela orchestra, cu palmele întoarse, cu degetele îndoite, cel mic însă ţinut în sus cu cochetărie, orice s-ar întîmpla.

Atît timp cît tempoul rămîne moderat, cele două mîini îşi păstrează independenţa teoretică ; din momentul în care se precipită, dreapta şi stînga se pun să bată cu o simetrie pe care bagheta abia o disimulează. (O ilustrare excelentă a acestui lucru se găseşte în filmul *Carnegie Hall,* în momentul în care apare Arthur Rodzinski, într-un *allegro* de simfonie : aproape tot timpul el va economisi jumătate din efort, punîndu-şi în buzunar mîna stîngă, atunci cînd are de făcut acelaşi lucru ca şi dreapta.)

O dată închisă această paranteză, remarcăm că împărţirea atribuţiilor nu este, nu trebuie să fie riguroasă. De la braţul care bate măsura, un dirijor format obţine, fără să-i ştirbească nimic din acest rol, un număr cît mai mare de indicaţii expresive, modificînd intensitatea, vivacitatea, orientarea mişcărilor.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru noi spectatorii însă, problema nu este de loc lămurită : cum se poate justifica, în aceeași situație muzicală, și agitația furioasă a unui anumit dirijor și cvasi-imobilitatea altuia ?

După părerea mea, se poate ajunge la o explicație atribuind mișcărilor lor trei surse, sau mai curînd trei categorii de intenții :

1. unele mișcări sînt destinate orchestrei ;
2. altele sînt destinate publicului ;
3. altele nu interesează decît pe dirijor și corespund unei necesități personale asupra căreia voi reveni.

1. Cu privire la prima categorie, îmi trimit cititorul la tratatele teoretice, subliniind, în același timp, o observație plină de ingeniozitate pe care Lazare Saminsky a emis-o într-un articol din „Revue musicale" a lui Henry Prunières (noiembrie 1922) : „Cîmpul nostru vizual cuprinde nu numai obiectele pe care le fixăm și asupra cărora converg axele noastre vizuale, ci și pe acelea care sînt dispuse la o anumită distanță de acest centru și pe care le observăm datorită unui fel de viziune laterală." Și Lazare Saminsky continuă, în esență : instrumentistul își îndreaptă cu atenție privirea asupra muzicii, dar, grație viziunii sale laterale, el percepe, printr-o atenție subconștientă, indicațiile dirijorului.

Pentru ca acestea să fie sesizate cu ajutorul celei mai infime risipe de atenție conștientă, fără efort de voință, trebuie „. . . ca acțiunea ritmică a dirijorului să posede un anumit centru, un focar — pentru a spune astfel — de unde ea să se iradieze, și care să nu se deplaseze decît în limite foarte reduse, astfel încît instrumentiștii să-l aibă mereu în cîmpul viziunii lor laterale. Nimic mai absurd decît un dirijor care imprimă ritmul cu ambele mîini sau își schimbă mereu locul, obligînd, în felul acesta, pe muzicieni la o risipă de energie conștientă absolut inutilă . . ."

2. Gesturile destinate publicului nu au toate același scop. Sînt unele care, în gîndul dirijorului tind să ajute pe auditor să pătrundă mai bine sensul a ceea ce i se cîntă. Sînt altele care, tot în rațiunea dirijorului — dacă acesta

posedă o vocație de actor mai mult sau mai puțin refulată — au ca scop de a-i scoate în evidență originalitatea, profunzimea gîndirii, ardoarea temperamentului, eleganța plasticei sale. În afară de unele cazuri speciale cînd, de exemplu, respectivul dirijor a figurat în filme unde cabotinizează după plac, ai obligația de a te arăta circumspect în ceea ce privește diagnosticarea intenției care-l face să mimeze un dans iberic, cu talia cambrată, cu pumnul pe șold, pentru a explicita *Alborada del Gracioso* și, cîteodată, pentru a reprezenta, pe suprafața celor doi metri pătrați ai estradei, drama pe care i-o sugerează o simfonie la care compozitorul nu a adăugat nici cel mai mic argument descriptiv.

Publicul instruit nu are mare lucru de profitat din aceste „tălmăciri". În schimb, este incontestabil că oamenii, destul de numeroși, ce se duc la concert pentru motive extramuzicale găsesc în toate acestea un element de distracție care va influența asupra succesului final, concretizat, după cum se știe, printr-o mulțime de aplauze fără rezerve.

3. A treia sursă de mișcări ar merita mai mult decît aceste note cursive. Iată pe scurt despre ce este vorba.

Să lăsăm deoparte pe dirijorii foarte mari, ale căror interpretări sînt continuu controlate de inteligența cea mai lucidă ; mai sînt și alții, nu mai puțin eminenți, al căror specific major este o hipersensibilitate care îi pune, în timp ce dirijează, într-un fel de stare mediumnică, de transă, cu rezultate artistice minunate, dacă formarea lor tehnică, intuiția și un simț critic instructiv sînt prezente pentru a frîna demonul lor lăuntric (altfel, rezultă dezastre ai căror martori sîntem destul de des !).

Dar, în măsura în care crește tensiunea lor nervoasă, aceste emoții au nevoie de o relaxare, de o risipă de energie, fără a lua în seamă nici orchestra, nici publicul : asemenea copilului care țopăie pe plajă, îmbătat de tripla încîntare a apei, a soarelui și a vîntului.

Am impresia că adeseori vibrato-ul nervos al lui Furtwängler are aceeași sursă, și nu se confundă cu gestul prin care, în mod tradițional, se comandă viorilor să vibreze. Cam același lucru se petrece adeseori și la Münch.

Scanned with OKEN Scanner

Cîteodată el se deda exercițiului de balansare laterală a ambelor brațe, printr-o mișcare paralelă. Mai recent, îndrăgise un fel de rotire a brațului, asemănătoare cu cea a călărețului în pas spaniol.

L-am întrebat într-o zi pe unul dintre instrumentiștii săi cum reacționa orchestra în asemenea momente. „Vreți să spuneți atunci cînd el începe să facă pe nebunul? . . .“ Nu cred că îl voi ofensa pe Münch reproducînd aceste cuvinte. Erau spuse cu un aer de indulgență atît de amuzată, de complicitate și, în plus, de un om care manifestase atîta admirație, entuziasm și afecțiune pentru șeful său, încît nu-l puteai bănui de intenție critică; era numai constatarea orchestrei despre fenomenul pe care am încercat să-l arăt: acest surplus de mișcări care nu-i este destinat, dar care permite dirijorului să lichideze o supratensiune istovitoare. De notat că, deși nu privește nici publicul, acesta din urmă îi poartă, în fond, un interes nefast, din cauza maimuțărelilor pe care le insuflă epigonilor.

Astfel Münch, adeseori, în focul unei mari desfășurări romantice, își trece în mod episodic bagheta din mîna dreaptă în cea stîngă: am văzut un foarte naiv imitator dedîndu-se acestei transbordări, de mai bine de douăzeci de ori într-o singură parte de simfonie.

Acest fapt ne readuce la categoria numărul 2, în ceea ce are ea mai puțin simpatic; și cred că am spus destul, pentru a arăta cu mai multă putere, în încheiere, complexitatea subiectului meu.

Am păstrat totuși elementul cel mai delicat, centrul însuși al misterului: acea acțiune a dirijorului independentă de orice gest, acea telepatie, grație căreia întreaga orchestră, în același timp, își însușește gîndirea lui.

S-a contestat această influență: nu cred că poate fi negată nici în cazul marilor dirijori inspirați, nici în cazul virtuozilor de talia lui Paderewski, Ysaye, Casals, Enescu, capabili, în zilele lor de mare inspirație, să captiveze o sală — orchestră și auditori — de la primul acord sau de la prima trăsătură de arcuș. Realitatea este că studiul nu se poate opri aici.

Scanned with OKEN Scanner

Bruno Walter

Mă aștept ca acest articol să nemulțumească cel puțin un cititor: pe acela care-mi scria, nu de mult, pentru a-mi reproșa că risipesc atîtea rînduri în favoarea executanților, cînd sînt atîtea de spus despre opere. Eu nu cred, ca el, că operele au atîta nevoie de ajutorul nostru. Cele mai cunoscute se frîng sub îngrămădirea comentariilor. Cît privește pe cele noi, asupra cărora facem relatări după ce abia le-am auzit, nu aducem decît vagi lămuriri, fie dintr-o reținere, fie din cauza lipsei de spațiu de care dispun revistele de specialitate. Și nu avem oare tot interesul să prindem din zbor pe virtuoz, fugitiv prin definiție, căruia istoricii zadarnic vor încerca mai tîrziu să-i reînvie trăsăturile pierdute în negura timpurilor, fără ajutorul postum al cronicarilor ? In timp ce operele rămîn. Le regăsești chiar explicate datorită procesului de asimilare care s-a perpetuat în adîncurile inconștientului (numai așa se explică faptul că la a doua audiție am căpătat certitudinea că cele *Trei dansuri* ale lui Duruflé sînt pe măsura celor mai vestite

Scanned with OKEN Scanner

poeme simfonice şi trebuie să fie incluse în repertoriu ; numai pe calea aceasta aş afla, cu ocazia unei viitoare întîlniri, dacă o oarecare *Uvertură în do major* este tot atît de puternic influenţată de *Maeştrii cîntăreţi* de Wagner, după cum mi se pare în momentul de faţă).

In fine — mă repet cu bună ştiinţă — interpretarea, la un anumit nivel de perfecţiune, echivalează cu creaţia. Ca atunci cînd, de pildă, interpretul este Bruno Walter.

Văzut de un surd, Bruno Walter nu pare să-i ofere un spectacol neobişnuit. El nu se manifestă ca mulţi alţi dirijori, chiar dintre cei mai iluştri.

Foarte puţin dispus în trecut să-şi mimeze partiturile, el este în momentul de faţă şi mai reţinut în privinţa efectelor exterioare. El nu joacă teatru. Fără dojeni aspre, căderi în extaz, ameninţări, fără palme întoarse pe dos, fără fremătări şi exhibiţii. El nu duce pe braţul său greutatea materială a o sută de instrumentişti. El nu mîngîie, cu o stîngă dezmierdătoare, rotunjimile vreunei amfore închipuite. Bagheta sa este o simplă baghetă : nu-i nici sceptru, nici penel, nici secure, nici cravaşă. El n-o lasă din mînă la *andante* pentru a face să plutească asupra violelor blînda binecuvîntare a dreptei sale.

Lungă ar fi lista celor pe care el îi repudiază, capabili să înflăcăreze pe cei ce privesc mai mult decît ascultă !

Dar pentru cel care ascultă şi priveşte ca un muzician, ce sublimă satisfacţie şi, înainte de toate, cîtă claritate !

Spre deosebire de Furtwängler, dirijor tot atît de mare, dar care nu poate fi urmărit decît de o orchestră deprinsă cu gesturile lui, Bruno Walter este de o „lizibilitate" imediată. Mîna sa dreaptă bate măsura sau accentele cu toată simplitatea. O dată realizată pornirea, atîta vreme cît tempoul nu trebuie modificat, traiectoria baghetei se micşorează, pînă aproape de imobilitate. Nu mai puţin sobru, mîna stîngă îşi îndeplineşte sarcina ei reglementară : indicarea intrărilor, dozarea intensităţilor, repartizarea planurilor sonore. La drept vorbind, partea grea a acestui lucru e îndeplinită de privirea încărcată de atîtea comenzi, pe care alţii le exteriorizează agitîndu-şi cele patru membre în toate cele patru vînturi ... .

Scanned with OKEN Scanner

Noi măsurăm magnetismul acestei priviri, puterea extraordinară pe care o transmite după promptitudinea cu care răspunde orchestra, închegată numaidecît ca un tot. Mai mult decît virtuozitatea în pasajele dificile (finalul din Haydn!), ne surprinde modul în care cele treizeci de viori ale cvartetului modelează o melodie, așa cum ar face-o un cîntăreț liber și inspirat.

Această calitate de improvizare vocală ni se dezvăluie chiar de la introducerea *Simfoniei Oxford*; ea transfigurează piesa *Siegfried Idyll*, pe care sîntem obișnuiți să o găsim puțin cam lungă, cu cele două teme reluate mereu, fără transformări considerabile.

Respectînd textul cu maximă strictețe, Bruno Walter reușește să ne redea, una după alta, toate expresiile posibile ale tandreței și speranței.

Vraja aceasta persistă și în *Simfonia* de Brahms. Dacă antibrahmsieni îndîrjiți nu au considerat-o nici greoaie, nici difuză, aceasta nu înseamnă că Bruno Walter ar fi trădat-o sau ar fi recompus-o. Secretul său constă în a stăpîni la perfecție ampla construcție, pentru a reliefa marile linii, în a nu confunda profunzimea cu încetineala, în a însufleți dezvoltările cînd încep să evidențieze prea mult amprenta școlii, în a tempera bașii, dacă deasupra lor se întîmplă să fie ceva interesant, în a nu considera cenușiul opac, adoptat, în general, drept sonoritate brahmsiană prin excelență.

Această a doua simfonie (cîntată în încheierea concertului) a adus șefului orchestrei de la *Société des Concerts du Conservatoire* ovații comparabile cu acelea pe care le dezlănțuie întotdeauna *Șeherezada*, *Bolero*-ul de Ravel, *Cavalcada Walkiriilor*.

Aceasta dovedește că Brahms — o știam de altfel — este în mare măsură calomniat; dovedește că Bruno Walter este muzician ca nimeni altul.

Scanned with OKEN Scanner

Furtwängler

Reintrarea lui Furtwängler a fost cu atît mai însemnată, cu cît anunțarea ei se făcuse cu anumite reticențe, ca și cum ar fi existat teama de unele reacții nefavorabile. Ar fi fost cu totul inexact. In această privință, chiar nepoata lui Wagner, Friedlind, care a crescut în plină mișcare muzicală germană sub hitlerism, a făcut marelui dirijor un portret, desigur, lipsit de bunăvoință (ea este cu totul captivată de Toscanini, iar cei doi maeștri nu se iubesc de loc) ; dar nici n-a căutat să-și denigreze în așa fel compatriotul, încît să ni-l facă detestabil ca om ; cu atît mai puțin, n-a întreprins ceva care ne-ar fi putut schimba hotărîrea de a ne duce să-l aplaudăm ca muzician.

Așa a apreciat publicul de la Théâtre des Champs-Elysées, unde același concert a fost repetat de trei ori la rînd cu casa închisă ; s-a executat *Simfonia a V-a* de Beethoven, două *Nocturne* (Nuages-Fêtes) de Debussy, *Till Eulenspiegel* de Strauss, *Preludiul la Tristan* și *Moartea Isoldei*.

Scanned with OKEN Scanner

Despre *Nocturne* și *Tristan* sub bagheta lui Furtwängler, ne-a rămas o amintire minunată.

Dar orice ar fi interpretat, cine n-ar fi fost dornic să constate felul în care a evoluat după zece ani de absență?

Mai adăugați la aceasta și o curiozitate aparte: ce rezultate va obține în fața unei alte orchestre decît a sa?

Există multe mistere în arta dirijorală, iar tehnic vorbind, Furtwängler a fost întotdeauna cel mai enigmatic dintre dirijori. În fruntea Filarmonicii din Berlin, avea o manieră personală de a da intrarea și de a opri. Brațul său drept, întins, începea o serie de oscilații, un fel de vibrato, în mijlocul căruia (nici la început, nici la sfîrșit) orchestra pornea cu o precizie cronometrică; și tot în mijlocul unui vibrato asemănător, la ultimul acord, toți se opreau deodată, ca un singur om.

În restul timpului, mimica sa era aproape de neînțeles. Cei mai calificați dintre colegii săi nu reușeau să-l analizeze; numai instrumentiștii îl înțelegeau, fără greutate aparentă. Se va petrece același lucru și cu instrumentiștii pe care avea să-i conducă pentru prima oară? S-a văzut imediat că el își simplifica gesturile, în scopul de a se adapta împrejurărilor, dar, în același timp, că personalitatea sa profundă se luminase, se liniștise.

În agitația pe care adversarii săi i-o reproșaseră cîndva era poate și o latură spectaculară, dar nu căutată cu tot dinadinsul. Și dacă Friedlind, fetiță de treisprezece ani, observă că în fosa de la Bayreuth, unde orchestra era ascunsă, el nu practică „gimnastica sa obișnuită", aceasta nu înseamnă că ceea ce face în fața publicului s-ar numi impostură, ci doar că, în asemenea împrejurări, el suferă influența gustului pe care îl au auditorii-spectatori pentru dirijorii care „exteriorizează".

Acum însă, iată-l eliberat de acest exercițiu. Cu totul izolat de noi, el cîntă cu instrumentul său de o sută de voci, în cazul de față, magnifica orchestră a Societății de Concerte. El se face cu ușurință înțeles, nu atît prin gesturi, cît mai ales prin extraordinara sa putere de sugestie. Executanții dau curs comenzilor importante ale baghetei, dar sînt foarte circumspecți la accesoriile care riscă să-i inducă în eroare, din lipsă de acomodare (astfel se explică o ușoară

Scanned with OKEN Scanner

ezitare la primul concert, în andantele din *Simfonia V*). Se înțelege că o parte din aceste mișcări de prisos — cînd, de exemplu, bate toate optimile unui desen melodic — nu sînt adresate orchestrei. Este (cum am spus mai sus) un surplus de emoție muzicală, care se exteriorizează, un mod de a trasa pentru el însuși conturul operei interpretate.

Hipersensibilitatea lui Furtwängler a produs desigur minuni în *Nocturne* și în *Tristan,* atît de diferite ca stil. Dar m-a surprins și mai mult în *A Cincea,* pe care oamenii de vîrsta mea au ascultat-o prea des pentru a spera să mai găsească în ea o frumusețe neremarcată încă. El a reușit cu adevărat s-o recreeze, rămînînd fidel textului, printr-o temperare a tempoului în prima mișcare, ca și în faimosul pasaj de contrabasuri din scherzo, îndulcind dezvoltările, făcînd să apară voci secundare, care nu se aud niciodată, accentuînd contrastele, imprimînd trompetelor din final o strălucire de fanfară wagneriană.

Această îmbinare a unei concepții intelectuale atît de pure cu calitatea de medium, care nu-l părăsește niciodată, realizează, după părerea mea, perfecțiunea interpretului.

Scanned with OKEN Scanner

Koussewitzky

A murit Serge Koussewitzky, după o viață extraordinar de împlinită. Cariera sa pare a fi fost de domeniul feeriei. Inchipuiți-vă un băiețaș, fiul unui umil instrumentist din Vișni-Volocik, gubernia Tver, care, de pe cînd își putea aduce aminte, era urmărit de gîndul de a conduce cîndva o orchestră. Unul din jocurile sale favorite consta în a înșirui scaunele în sufrageria casei, așezînd în fața lor un pupitru, după care mima intrarea dirijorului, urcarea pe podium, salutul lui în fața publicului, ridicarea mîinii și simfonia care se dezlănțuie... La șapte ani are ocazia de a dirija un mic ansamblu, cu o compoziție născocită de el. Trebuia să se gîndească însă la o meserie mai sigură.

Curînd va adopta un instrument puțin căutat, contrabasul, și stăpînindu-i tehnica, va atinge o virtuozitate care-l va face urmașul unui Dragonetti sau Bottesini de odinioară. Cu toate acestea, nu va uita de prima sa dorință.

Scanned with OKEN Scanner

La Berlin, unde se va duce să-și perfecționeze studiile la Hochschule, urmărește plin de ardoare, cu partitura în mînă, concertele lui Nikisch.

Și iată că visul s-a împlinit. Numele său a devenit cunoscut, este angajat pretutindeni ca virtuoz; în 1905 se poate căsători cu Natalia Ușakova, fiica unuia dintre cei mai bogați negustori din Rusia.

In ziua ceremoniei căsătoriei, viitorul său socru l-a întrebat ce ar dori să primească drept dar de nuntă. Răspuns: „O mare orchestră simfonică!". Deși surprins, bunul om acceptă. Incepe recrutarea elementelor și, în 1907, *Concertele Koussewitzky* pătrund în viața muzicală moscovită.

De atunci, existența lui Koussewitzky devine prea activă și prea ramificată pentru a se preta la o expunere, chiar prescurtată. El mai continuă să se producă, pentru o perioadă, ca instrumentist. Am asistat, în vechea sală Pleyel, la unul din concertele sale, al cărui punct de atracție îl constituia un *Concert pentru viola d'amore și contrabas*, compus, după cît se pare, de Henri Casadesus, dar atribuit, pentru mai mult prestigiu, lui Antonio Lorenziti. Din contrabasul său, cu un frumos luciu întunecat, cu coada suplă — în realitate mai curînd o mare violă bas — el obținea sonorități catifelate și tot atît de sprintene ca și cele ale violei d'amore, și care, grație sunetelor armonice, se prelungeau la fel de sus în registrul acut.

Principala sa activitate se cristaliza însă în jurul conducerii orchestrei. Incepînd din 1910, întreprinde turnee de concerte, cu soliști ca Skriabin, în orașe lipsite de orice posibilități muzicale, de pe marginea fluviului Volga. La Moscova, el reușește să impună poemul *Prometeu* de Skriabin, pentru orchestră, cor, pian, orgă și orgă de lumini! De asemenea, *Suita scită* de Prokofiev. In 1913, el îl invita pe Debussy să dirijeze un program întreg din operele sale. Intre timp, fondase la Berlin, în 1909, Societatea rusă de muzică, destinată să răspîndească muzica compatrioților săi. In felul acesta, se stabileau, fără intervenții oficiale, schimburi în ambele sensuri.

Stabilit la Paris după Revoluția rusă, el organizează la Operă, începînd din 1921, o serie de concerte, pentru care

Scanned with OKEN Scanner

alcătuise o orchestră de elită, compusă din elementele cele mai bune, recrutate din marile noastre asociații, și care reușesc să producă senzație.

Totuși, suprema lui misiune și-o va îndeplini în Statele Unite, în fruntea formației Boston Symphony Orchestra. Monteux, care dirijase înaintea lui, îi lăsase moștenire un „instrument" de calitate. El îl mai perfecționează și, în special, îi îmbogățește repertoriul, comandînd partituri celor mai mari compozitori ai epocii.

Francezii ocupă un loc important.

Începînd din 1923, la Paris, el ceruse ca Ravel să facă transcripția *Tablourilor dintr-o expoziție* de Mussorgski. Orașul Boston îi datorează premiera mondială a *Suitei în fa* și a *Simfoniei a III-a* de Roussel, precum și a operelor lui Messiaen, Darius Milhaud, a *Simfoniei I* de Honegger. Cea de a cincea simfonie, scrisă tot în onoarea lui, nu va avea bucuria să o dirijeze. El primește partituri din partea compozitorilor tinerei școli ruse, Obuhov, Lourié, Nabokov, din partea lui Stravinsky și Prokofiev, precum și din partea tuturor reprezentanților de curente contemporane, Bartok, Schönberg, Hindemith, Villa-Lobos, Malipiero, Martinu, Britten, Tansman. În ce privește compozitorii din S.U.A., se știe cît îi datorează Roy Harris Samuel Barber, Copland, Walter Piston, William Schuman.

Ce fel de dirijor era Koussewitzky ? Cele două concerte pe care le-a condus aci anul trecut ne-au dat ocazia să o mai spunem. Marele instinctiv din perioada debutului devenise un tehnician rafinat. Magnetismul său rămînea însă intact ; ascendentul asupra instrumentiștilor rezultă atît din respectul lor pentru bogata experiență pe care i-o recunoșteau, din capul locului, cît și din simpatia pe care el o propaga și care stabilea un contact imediat, o încredere reciprocă.

Scanned with OKEN Scanner

Copii minune

Scanned with OKEN Scanner

Fiecare apariție, pe estrada de concert, a unui virtuoz deosebit de precoce, readuce la ordinea zilei un anumit număr de păreri cu privire la copiii minune — una din cele mai curente constînd în a-i trata ca pe o corporație omogenă, croită după un tipar unic și sortită, afară de unele excepții, vieții efemere a focurilor de artificii: o scurtă fulgurație, cîteva scîntei întîrziate și apoi neantul.

E drept că asistăm din cînd în cînd, în concerte, la exhibiția unor bieți copii surmenați, sfrijiți, vrednici de milă, simple obiecte de curiozitate, al căror succes dispare de îndată ce nu se mai poate trișa, din decență, cu data lor de naștere. Atunci, cei mai puțin dezmoșteniți dintre acești tineri bătrîni asaltează Conservatorul și, în ipoteza cea mai fericită, dobîndesc un premiu al doilea, o dată pentru totdeauna.

Este o categorie dintre multe altele, și cea mai puțin numeroasă. Intr-adevăr, nici o artă nu oferă atîtea exemple de precocitate ca muzica. Goethe (*Convorbiri cu*

Eckermann) găsește explicația prin aceea că ea este „ceva înnăscut și care există în adîncul nostru, care nu cere să fie nici educat, nici informat de viață". Se prea poate. Adevărul este însă că cea mai mare parte dintre copilașii a căror maturitate ne surprinde se supune unei necesități interne, unei vocații care ar fi zadarnic, ba chiar periculos s-o contrazici. Nici o normă aparentă în ivirea și dezvoltarea acestei vocații nu se poate stabili.

La unii, este un fel de joacă ; alții, în momentul în care muzica pune stăpînire pe ei, devin deodată gravi, ca inspirați de sus. Unii încep prin a cînta la un instrument, alții prin a improviza ; iar alții cumulează ambele manifestări. Adeseori, unul dintre talente dispare cu trecerea timpului sau, în cel mai bun caz, asistăm la o schimbare de roluri, presupusul compozitor devenind un virtuoz, viitorul virtuoz, un compozitor. Dar oare cît de numeroși sînt ei ? Sînt atît de mulți încît la cuvîntul „minune" ar trebui să se renunțe pentru totdeauna.

Fără să întreprind un recensămînt metodic, am întîlnit sute de exemple, pornind de la sfîrșitul secolului XVII (este timpul în care biografii încep să se mîndrească cu preciziunile), și printre ele numele cele mai de vază. Nu numai ale maeștrilor pe care lucrările de popularizare i-au făcut cunoscuți sub înfățișarea de copil (Lully, Mozart, Liszt), dar și pe J. S. Bach, Purcell, Händel, organist la opt ani, Rameau, clavecinist desăvîrșit la șapte ani, Haydn, Beethoven, prezentat la șapte ani și jumătate ca „băiețel de șase ani", deși era extraordinar și fără acest trucaj, apoi Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, care compunea de la șapte ani, Brahms, compozitor de la zece ani, Rossini, care la aceeași vîrstă își ajuta părinții să predea muzică, iar la puțin timp după aceea, la teatru, acompania și cînta la corn, Chopin, Franck, Bizet, Saint-Saëns, Albeniz, care a debutat pe estradă la patru ani ; și pe aceia care și-au făcut debutul oficial la vîrsta normală, dar care înnegreau portative în timpul răgazurilor lor de școlari : Grieg, Chabrier, Rimsky, Borodin etc., fără a renunța la cei mai puțin cunoscuți în postură de talente precoce : Telemann, Roman Strungk, Clementi, Gossec, Grétry, Philidor, Hummel, Paer, Dussek, Field, Herold, Stephen, Heller și Meyerbeer

Scanned with OKEN Scanner

care, la șase ani, strălucea ca pianist la Berlin, în concertele de amatori, și mulți alții . . .

Și mai mulți găsim printre muzicienii care au făcut mai ales carieră de virtuoz. Parcurgînd lista cu numele lor, putem face cîteva constatări utile.

Cultivarea copilului minune nu este, după cum s-a afirmat, o invenție a epocii noastre agitate, lacomă de profit, grăbită să comercializeze chiar promisiuni.

Curtea lui Ludovic al XIV-lea îl sărbătorea pe Antoine Forqueray, violonist în vîrstă de cinci ani, pe claveciniștii, de aceeași vîrstă, Dandrieu, Daquin, pe Elisabeth Jacquet, organistă-clavecinistă și compozitoare la nouă ani. In Italia, în Anglia, în Germania, ca și la noi, începînd de atunci, un mare număr de violoniști, care vor deveni mai tîrziu șefi de școală, își încep turneele, între șapte și zece ani, sau sînt angajați permanent într-o orchestră.

Virtuozii precoci nu au fost și nici nu sînt sortiți unei morți premature. Soarta aceasta îi pîndește doar pe cei lipsiți de noroc sau prea crunt exploatați. Ce s-a întîmplat cu Maria Brochard, care, în 1835, la cinci ani, improviza și transpunea ?

Dar cu Rosa de Baraibar, care, în 1854, avînd patru ani și jumătate, nu numai că „interpreta ca Liszt la zece ani", dar cînta și cu un gust rafinat ? Ce s-a întîmplat cu Pilar Osorio, care, în 1910, la trei ani, executa (scrie în revista S.I.M.) „piesele cele mai dificile pe un pian făcut pe măsura sa . . . ?" Cî privește pe Pepito Arriola, care dădea primul său concert la trei ani, în 1896, care devora în trei luni aproape întreaga teorie muzicală și care compunea la trei ani și jumătate, cu siguranță că nu și-a putut menține prea mult acest ritm.

Alții s-au pierdut pe drum ori s-au lăsat de carieră. Insă decanii profesiunii sînt aproape toți foști copii minune ; voi cita numai pe Viotti, Spohr, Joachim, Auer, Hubay, Clara Schumann, Francis Planté, mort în vîrstă de aproape o sută de ani.

Faptul că au început să-și consume din fragedă vîrstă capitalul-talent nu înseamnă că acești copii minune l-au epuizat la maturitate. Drept dovadă, maeștrii sus-citați, precum și alții, de talia lui Paganini, Vieuxtemps,

Wieniawski, Sivori, Anton Rubinstein, Th. Carreño, Busoni. E nevoie să-l amintesc pe William Crotch, cel mai precoce din întreaga cohortă ? La doi ani și trei săptămîni (aceasta se petrecea în 1777), el inventa la orgă, condus numai de instinct, armonizarea imnului *God save the King*, ceea ce nu l-a împiedicat să devină unul din importanții muzicieni ai regatului și director la Royal Academy of Music. Dar să privim în jurul nostru : Kreisler cînta la vioară la patru ani ; la zece ani, Marcel Dupré putea susține programe întregi la orgă, la Rouen, iar Nat, să dirijeze o operă simfonică compusă de el ; Aline van Barantzen, Yvonne Lefébure, Ginette Neveu au înfruntat publicul la vîrsta la care te joci cu păpușa sau cu cercul. Cunoașteți foarte bine începuturile lui Heifetz, Elman și Menuhin.

Pe scurt, o dezvoltare de acest fel a simțului muzical nu-i de loc dăunătoare celorlalte discipline intelectuale și artistice. Martori ne sînt tot numele citate mai sus. Printre ele, am putea recunoaște doi sau trei instrumentiști limitați la practica instrumentului lor ; dar, alături de ei, se găsesc teoreticieni ai muzicii, filozofi, critici, matematicieni, chimiști, oameni care în scrisorile lor se dovedesc capabili să se exprime cu eleganță în trei sau patru limbi.

Cine-i va studia sub acest aspect va fi probabil răsplătit pentru osteneala sa.

Ei nu se aseamănă deloc unul cu altul, nici chiar în comportare.

Primul care m-a impresionat în mare măsură a fost Mischa Elman, în 1906, la Queen's Hall din Londra, în concertul de Brahms. El părea destul de dezvoltat, cu pulpele groase și păroase, pentru cei doisprezece ani atribuiți în reclame ; în realitate, avea aproape cincisprezece, și, după cîte se spuneau, atinsese de mult timp acest uluitor plafon de tehnică și de amploare sonoră. Ceea ce frapa în atitudinea sa era un aer de neîntrecută încredere în sine, de îndrăzneală în fața orchestrei, ca îmblînzitorul în fața fiarelor sălbatice ; pe de altă parte, o servilitate totală față de public, pe care-l saluta îndoindu-se pînă la pămînt, cu supleţea unui burete, în manieră orientală.

Cît de diferit a apărut Menuhin, cu prilejul concertelor sale la Paris, la Lamoureux. Am avut fericirea să asist la

Scanned with OKEN Scanner

prima sa repetiție. El intră în scenă, în pulover alb, atît de candid, atît de natural, încît concertmaestrul din acea vreme, căruia în mod obișnuit apariția unui alt violonist îi provoca o vizibilă schimbare de dispoziție, îi surîse și îi luă vioara pentru a i-o acorda. Yehudi acceptă, tot atît de liniștit, după care, înapoindu-i-se instrumentul acordat, îl primi cu mulțumiri. Și începu să cînte. Chiar de la prima notă, orchestra tresări, împreună cu concertmaestrul. Cînta ca și cum ar fi îndeplinit fără efort una dintre cele mai plăcute sarcini.

Cînd a terminat, ieși din scenă tot atît de liniștit, tot atît de natural ca în momentul în care intrase, gata să-și reia viața obișnuită de băiețel, ca toți ceilalți.

Cu Ruth Slenczynski, lucrurile par mai puțin simple. Ea avea șapte ani cînd a fost auzită aci, precum și un palmares cu totul deosebit: primele game la șaisprezece luni, pe un pian-jucărie, prima lecție adevărată la trei ani și jumătate, primul concert la patru ani. Cînd nu cînta, aspectul ei era cît se poate de copilăresc: înaltă numai de-un cot, dar bine legată, cu obraji roșii sănătoși, cu ochi negri care rîdeau, și de o fermecătoare vioiciune. La pian se transforma, privirea devenea fixă, iar concentrarea atenției, mai evidentă, printr-un ușor strabism convergent, care apărea numai în acele momente.

Nu se putea să nu-ți vină să crezi într-o reîncarnare. Dar, în timp ce Menuhin copil ni-l amintea pe Mozart la aceeași vîrstă, Ruth ar fi putut întruchipa cînd sufletul stăpînit de demon al unui virtuoz ca Paganini, cînd pe cel al vreunui polifonist din timpuri uitate. Ea avea, de fapt, două domenii de predilecție: ori lucrări de tehnică de gradul cel mai înalt, pe care o stăpînea cu un fel de fericire sălbatică, ori muzica contrapunctică în care se simțea în largul ei, întocmai ca un Ferruccio Busoni. Am văzut-o studiind în cinci sau șase dimineți *Fantezia cromatică și Fuga* de Bach. In schimb, o simplă melodie, de Schumann, Chopin sau Grieg, o lăsa indiferentă și o reda ca o școlăriță. In această situație, ținuta ei la pian era tot aceea a unei școlărițe; în timp ce, cînd executa piesele pe care le îndrăgea, pălea, intra în starea aceea de care am vorbit și rămînea astfel atîta vreme cît degetele păstrau contactul cu claviatura.

Cînd termina, figura ei relua pe loc expresia normală. Totul se petrecea ca și cum s-ar fi produs o bruscă întrerupere de curent.

Tamara Obolenska și-a făcut apariția la Paris la vîrsta de aproape treisprezece ani. S-a vorbit mult mai puțin despre ea decît despre Menuhin și despre Ruth Slenczynski — pe bună dreptate, dacă ținem seama de rezultatele concrete. Cred că emigrase, împreună cu mama sa, din Rusia și duceau o viață destul de grea, plină de demnitate și cu un profund dispreț pentru orice manevră în vederea obținerii succesului. Fetița avea un caracter greu de înțeles. Surîzătoare, dar tăcută, de o politețe glacială, lucra după placul ei, și toate dojenile materne nu ajutau la nimic. Dacă era rugată să cînte în fața cuiva, arăta, în mod obișnuit, cea mai fățișă rea-voință. Ea era aceea care avea aerul să cerceteze pe examinator. Un mare pianist, Alfred Cortot în persoană, invitat s-o asculte, plecă într-o zi furios, declarînd că auzise sute de elemente mult mai talentate; demonstrația pe care i-o făcuse nici nu merita mai mult. In săptămînile care urmară însă, ea a dat un recital care ne-a uluit: o virtuozitate fantastică, sclipitoare, amploarea și varietatea sonorităților egalau ceea ce numai cîțiva aleși pot obține. Ea era dintre aceia pe care prezența publicului îi face să se ridice deasupra lor înșiși.

Intre timp, obținea premiul întîi la Conservator. A mai cîntat încă de cîteva ori. In ciuda celor mai elementare reguli de publicitate, ea se înfățișa de fiecare dată sub un nume nou: Tamara Obolenska, Tamara Lenska, apoi Tamara, scurt și cuprinzător. Toată lumea se întreba cîte silabe vor mai supraviețui la concertul următor, cînd s-a confirmat știrea că abandonează pianul în favoarea dansului. Dar acolo nu a cucerit decît un premiu al doilea: această individualistă feroce a fost pusă să concureze într-un *pas de deux!*

Am reauzit-o anul trecut cu ocazia unei serate; din nou pianistă, și încă de mare clasă. Intoarcere definitivă? Sau numai un antract înaintea unei a treia vocații?

... Nu, copiii minune nu sînt fabricați în serie...

Scanned with OKEN Scanner

Yehudi Menuhin

În ziua de 6 fabruarie 1927, Yehudi Menuhin debuta la Paris, la Concertele Lamoureux. Am avut fericirea să asist la prima lui repetiție : am arătat deja cum orchestra, alcătuită din oameni cu experiență, a tresărit cînd băiețașul, modest și liniștit, a atacat *Allegro* din *Simfonia spaniolă,* după ce mai întîi întinsese atît de amabil vioara sa de trei sferturi, Grancino, concertmaestrului, pentru a-i verifica acordajul.

Sonoritate, ritm, metodă, maturitatea stilului întreceau orice imaginație. Publicitatea verbală și-a exprimat părerea. Critica scrisă a fost mai prudentă un timp : prea mulți așa-ziși copii minune abuzaseră de mărinimia ei. Oricum, trebuia ca Robert Kemp, care semna sub numele de R. Dézarneaux în *Liberté* (8-2-1927), să fi fost teribil de pornit contra copiilor minune, pentru a nu vedea la Menuhin nimic în plus decît echivalentul — la vîrsta de zece ani, e drept — al unui premiu al doilea al Conservatorului !

Scanned with OKEN Scanner

Și totuși, la concertul următor, au fost mulți cei care nu au putut găsi locuri, rămînînd afară. Menuhin începuse să stîrnească imensă curiozitate, iar legendele începură să circule. Am avut ideea de a cere informații directe de la tatăl său, care mi le-a dat cu plăcere.

In momentul în care m-a primit, în apartamentul lor mobilat, din strada Sèvres, băiatul studia un concert de Spohr. El finisa pasajele dificile cu o liniște înțeleaptă. Mi s-a explicat că, în timpul lucrului, nimeni, nici chiar ai săi, nu aveau voie să intre în cameră. Și iată ce am aflat din perioada primilor săi ani, pe un fond sonor pe care Spohr continua să ni-l furnizeze.

Yehudi Menuhin, îmi spune el, se născuse la New York, la 22 ianuarie 1917, din părinți americani, de origine rusă (tatăl) și tătară (mama). Cu regret, trebuie să semnalez aci că tatăl, cedînd unui obicei curent, îl întinerise pe Yehudi cu nouă luni: el se născuse în realitate la 22 aprilie 1916. Data eronată de 22 ianuarie 1917 a dăinuit destul de mult timp în diferite publicații, pînă chiar și în conștiinciosul dicționar al lui Schmidl (vol. III, 1938). Din momentul în care s-au luat informații direct de la Yehudi, data exactă a fost imediat stabilită. Una din trăsăturile dominante ale caracterului său o constituie, fără îndoială, dragostea intransigentă pentru adevăr. Chiar și în aprecierile pe care le face asupra persoanei lui, nu există nici îngăduință, nici falsă modestie. Imi amintesc că l-am întrebat, în pauza unui concert, cînd avea unsprezece sau doisprezece ani, dacă încearcă să scrie muzică. Respunsul a fost afirmativ. Dar cînd o vom putea asculta? Răspuns: „Cînd va fi tot atît de bună ca a lui Beethoven . . .“

Să ne întoarcem la copilăria lui. Nu avea decît nouă luni cînd familia a plecat la San Francisco; avea paisprezece luni în ziua cînd părinții, care doreau să asculte un concert și care nu aveau servitoare pentru a păzi copilul, s-au hotărît să-l ia cu ei, resemnați de la început să părăsească sala în momentul în care ar fi început să țipe. Menuhin însuși a povestit această experiență într-un articol publicat în 1933 de revista „Courrier Musical“: „M-au înfășurat într-un șal mare și au umplut o sticlă cu lapte. Dacă voi plînge, își spuneau ei, vor încerca să mă liniș-

Scanned with OKEN Scanner

tească cu lapte ; dacă aș fi continuat să plîng, mama m-ar fi luat și m-ar fi scos din sală pentru un timp ; iar în caz că aș fi continuat să mă împotrivesc muzicii, s-ar fi văzut atunci nevoiți să mă ducă acasă și să se lipsească de restul concertului.

Experiența însă a fost un mare succes. Nu am plîns de loc, mi-au spus ei ; dădeam șalul la o parte, nu mi-a păsat de lapte și am fost total absorbit de muzică. Incepînd din ziua aceea, eram un obișnuit al sălii de concerte. Luasem obiceiul de a remarca diferitele instrumente și de a-mi alege instrumentiștii preferați. La vîrsta de patru ani, am spus că aș dori să iau lecții de vioară cu primul violonist Louis Persinger. Părinții mei au fost foarte amuzați. Nu le trecuse niciodată prin minte că fiul lor ar fi putut să fie un fel de miracol muzical. Ei doreau să fiu un copil obișnuit, să beau mult lapte, să mă joc în aer liber, un copil care să nu se preocupe de astfel de lucruri, ca studierea muzicii. Eu aveam însă o părere cu totul diferită și, cum întotdeauna am avut obiceiul de a-mi exprima dorințele foarte precis, am continuat, pînă într-o zi cînd unul din profesorii care lucrau pentru tatăl meu mi-a cumpărat o vioară jucărie. Intîi am fost încîntat, dar bucuria mea s-a stins repede cînd am descoperit că pe ea nu puteam obține nimic asemănător cu sunetele pe care le auzeam la concerte. Am fost cuprins de atîta mînie, încît am spart vioara și, spre marea neliniște a părinților mei, am luat-o de la început, cerînd cu orice preț o vioară adevărată, ca acelea pe care le auzeam la concerte."

La puțin timp după aceea, consimțiră să-i cumpere o vioară adevărată și să-i angajeze un profesor, pe Sigmund Anker. La cinci ani și două luni începură lecțiile cu Louis Persinger ; după opt luni, elevul se producea la San Francisco Symphony Orchestra, în concertul de Mendelssohn. Urmară succesele de la New York și apoi debutul de la Paris.

In Franța, avea să lucreze sub conducerea lui George Enescu, munca constînd, în special, în a studia împreună pe clasici și în a completa o cultură muzicală, și așa destul de avansată.

Aici trebuie să apreciem influența părintească. Dacă într-adevăr personalitatea lui Yehudi a devenit atît de de-

Scanned with OKEN Scanner

săvîrșită, el o datorează unui mod de existență dirijat cu o metodă de la care mulți părinți ai copiilor minune ar avea de cîștigat aplicînd-o. Iată liniile generale :

— Timpul de studiu consacrat viorii să fie proporționat cu vîrsta și forțele copilului — în 1926, două ore și jumătate pe zi ; în 1927, trei ore.

— Studierea muzicii se va extinde, cu începere de la nouă ani, mai întîi asupra armoniei, apoi asupra contrapunctului, orchestrației, istoriei muzicii, și va fi completată prin audierea celor mai bune discuri, prezența la cele mai bune concerte, reuniuni particulare de muzică de cameră.

— Un timp preponderent acordat culturii generale predate la domiciliu băiatului și surorilor sale, de către profesori de engleză, franceză, germană, tatăl rezervîndu-și predarea istoriei și matematicilor.

— Respectarea timpului rezervat jocurilor, sporturilor, lecturii, vieții de familie.

— Niciun contact cu ziariștii, fotografii, oameni de societate — în afara lucrului și concertelor, Yehudi a trăit ca orice copil de vîrsta lui.

— Nu se acceptă pentru el decît un număr limitat de angajamente ; la început, unul pe an, două cînd împlinește vîrsta de nouă ani, apoi, pînă la adolescență, maximum unul pe săptămînă, timp de trei luni pe an, restul timpului fiind consacrat lucrului cu mintea limpede (în repetate rînduri, în 1927, după debutul parizian, în 1928, după neuitata interpretare de la New York a *Concertului* de Beethoven, a urmat o retragere pe timp de un an, fără nici o apariție în public).

Nu pot să fac mai mult decît să reproduc o notă lungă, întocmită de Dl. Menuhin tatăl, destinată presei, la sfîrșitul anului 1929, în care el explică întrebuințarea timpului lui Yehudi și al celor două surori ale sale, își dezvăluie concepțiile pedagogice, sacrificiile consimțite, cîteodată cu o mîndrie naivă, dar, la urma urmelor, extrem de legitimă. Iată textul, reprodus *in extenso* în ceea ce privește pasajele cele mai semnificative, restul fiind redat numai pe scurt :

„La 12 decembrie 1927, Yehudi Menuhin și-a făcut ultima apariție la Carnegie Hall, la New York. De la această dată, cu excepția manifestărilor de la San Francisco în

Scanned with OKEN Scanner

ianuarie și februarie, un concert cu orchestra simfonică din San Francisco și un recital, amîndouă susținute în fața unui auditoriu de zece pînă la unsprezece mii de oameni — Yehudi nu a mai apărut de loc în public. La 6 ianuarie 1928, am părăsit New Yorkul, ducîndu-ne la San Francisco. Lăsasem în urma noastră toate ofertele comerciale, gloria, strălucirea sa, tentațiile și, încă de pe acum, în trenul care ne aducea acasă, începuserăm să facem planuri pentru un an de lucru, de dezvoltare, de vacanță pentru cei trei copii ai noștri.

Ca și după succesul lui Yehudi la Paris, și de astă dată, un principiu de neclintit fusese stabilit: să nu mai acceptăm angajamente timp de cel puțin zece luni! Am trăit după principiul nostru, fără a simți vreo greutate în biruirea tentațiilor. In timpul acestei perioade, am primit atîtea oferte, încît ne-am fi putut îmbogăți în trei sau patru luni. In loc de a accepta acest lucru, noi am împrumutat ceva bani pentru a ne echilibra bugetul. Era necesar ca ziariștii, fotografii, întreaga atmosferă comercială a New Yorkului să facă loc unei atmosfere familiale normale. Trebuia ca locuința noastră să adăpostească școala pentru cei trei copii, un conservator unde toți trei să poată lucra simultan. Iar noi, părinții, să putem fi, în același timp, și părinți și profesori, și nu turiști și impresari ai lui Yehudi.

Un stat-major de opt profesori, fiecare dintre ei specialist în domeniul respectiv, dar înzestrat cu o temeinică cultură generală, a fost angajat imediat pentru a se ocupa de cei trei copii *chiar în casă*.

Fiecare dintre ei vine de două sau de patru ori pe săptămînă. Noi, părinții, acționăm în calitate de directori, de sfătuitori, de locțiitori de profesori, de tovarăși de joc. Avem două profesoare de franceză, surorile Godchaux, după cît se pare din familia cea mai cultivată din comunitatea noastră, pentru fete și Yehudi; doi profesori de pian pentru fete (de curînd, unul singur pentru amîndouă, Dl. Lev Shorr); un profesor de vioară, Dl. Louis Persinger; un profesor de armonie pentru Yehudi, Dl. J. Paterson; un profesor de engleză, de la Universitatea din California, Dl. Arnold Perstein, pentru Yehudi, și o profesoară de engleză, Doamna Perstein, pentru fete; un profesor de germană, Dl. Sollinger, de la Universitatea din Stanford. In

Scanned with OKEN Scanner

plus, aritmetica și istoria cad în atribuția mea, în special istoria, deoarece doresc să prilejuiesc copiilor noștri cunoașterea unui sens și a unei analize liberale și umaniste a ținutei față de viață, în trecut și prezent.

Orice fel de tratative de afaceri, orice interviuri și corespondențe referitoare la activitatea lui Yehudi pentru anul următor, informații și corespondențe din cele patru colțuri ale lumii, toate vor fi tratate în afara casei, sau noaptea, după ce s-au culcat copiii."

Aici există un paragraf privind singura abatere de la hotărîrea luată de a înceta orice activitate profesională: „Yehudi înregistrează un anumit număr de discuri pentru Victor Talking Machine Co. El face acest lucru cu conștiinciozitate și plăcere; pentru el, cu cît sînt mai multe greutăți, cu atît lucrurile devin mai interesante".

Apoi, notița încheie analiza activității zilnice: „De la douăsprezece și jumătate la orele trei, în toate zilele săptămînii, iar duminica toată ziua, odihnă, plimbări, sport; exercițiul instrumental, studiul, lectura și recreațiile, dozate în așa fel, încît să nu împiedice dezvoltarea fizică a copiilor".

In ceea ce privește concertele, toată familia lua parte la cele mai bune, care aveau loc după-amiaza.

Dacă unele concerte excepționale se dădeau în timpul serii, numai Yehudi singur mergea cu părinții.

Muzica înregistrată (un repertoriu vast de lucrări clasice și moderne) întovărășea mesele. „Cea mai mare pedeapsă pe care o puteam aplica copiilor era aceea de a-i anunța că, în cutare dimineață, la micul dejun, nu vor asculta, cum li se promisese, *A Noua* de Beethoven." La masa de prînz, conversația este generală, „dar, de obicei, drăgălașa Hephzibah monopolizează întreaga atenție cu încîntătoarele istorioare franțuzești, interminabile, însă împrospătate fermecător, pe care le citește sau povestește după plac, cu multă vervă și savoare".

In timpul lunilor de vară, excursii, viață în aer liber, Yehudi invitînd pe unul ori pe altul din cei trei prieteni preferați sau pe toți trei împreună (ei sînt cu patru ani mai mari: pe el nu-l interesează copiii de vîrsta lui).

Scanned with OKEN Scanner

„In timpul acestor zece luni, am primit nu mai puțin decît o sută de invitații pentru Yehudi, mare parte dintre ele de la instituțiile de muzică cele mai importante ca: Academia Santa Cecilia din Roma, orchestrele filarmonice din Berlin, Paris, Stockholm, Madrid; de la conservatoare și curți princiare de pe toate continentele, fără să mai menționăm orașele cele mai mari din S.UA. Din toate aceste oferte, dintre care nici una nu fusese solicitată, în jur de zece au fost acceptate, în S.U.A. și în străinătate, pentru primul turneu al lui Yehudi ; cele mai multe au fost amînate fără termen, și numai cinci reținute pentru a constitui atracția sezonului 1930." Domnii Evans și Salter, impresarii lui Menuhin de la New York, au anunțat de curînd că semnaseră contractele privind angajamentele, triate cu grijă, în Est (unul pe săptămînă, timp de opt săptămîni), dar ei au refuzat alte propuneri, echivalente cu suma de două sute de mii de dolari, pentru anul care vine, înclinîndu-se în fața dorinței părinților de a nu grăbi cariera profesională a lui Yehudi.

„Cea mai mare parte din aceste angajamente acceptate se referă la concerte cu orchestră: mai puțin avantajoase din punct de vedere financiar, dar mult mai bogate din punct de vedere artistic."

Urmau apoi cîteva amănunte asupra proiectelor de viitor și o listă de lucrări studiate în 1928 cu Louis Persinger (unele din ele noi pentru Yehudi): două concerte de Vivaldi, două de Mozart, două de Vieuxtemps, concerte de Boccherini, Max Bruch, Goldmark, Glazunov, Wieniawski, Sinding, Joachim, *Sonata Kreutzer* de Beethoven, două sonate de Brahms, *la* major și *re* minor, o sonată de Nardini, *Ciaccona* de Vitali, *La Campanella, I palpiti, Le Streghe* de Paganini, *Ruralia hungarica,* de Kodàly, un număr imens de piese de autori diferiți, repertoriul francez fiind reprezentat prin Senaillé, Saint-Saëns, Fauré, Pierné, Samazeuilh etc., studii de Petri, Ondricek, Paganini (înglobînd și *Perpetuum mobile,* cu digitație de octave!).

Menuhin a ajuns la maturitate. Care a fost evoluția talentului său? Cu riscul de a mîhni pe unii dintre admiratorii lui, mărturisesc că, la vîrsta de aproape cincisprezece ani, s-a putut resimți oarecare îngrijorare.

Scanned with OKEN Scanner

Copil fiind, el manifesta în interpretările sale o siguranță infailibilă, care a făcut adeseori să se creadă că, în persoana lui, s-ar fi reîncarnat vreun geniu din trecut; avea și un sunet de o asemenea puritate, încît adjectivul „ceresc" îi venea cu ușurință oricui scria ceva despre el. Nu trebuie oare să se acorde întreaga cinste primului său profesor, Persinger, care ar fi, în acest caz, cel mai mare pedagog al tuturor timpurilor? Iată că într-o anumită perioadă (ce coincide cu aceea în care s-a luat inițiativa destul de ciudată de a-l încredința lui Adolf Busch, care cîntă mult inferior lui) sonoritatea sa, timp de un an sau doi, se banalizase, vibrato-ul său se lărgise, iar unele dintre interpretări începuseră să piardă din frumoasa lor simplitate de stil.

Și-a revenit însă de atunci. Și-a găsit un stil și o sonoritate ale lui proprii. Iar în ceea ce privește tehnica, nu știi ce să-i reproșezi: infailibilitatea copilăriei necunoscătoare a tracului sau pe aceea a violonistului robot, campion al vitezei și al rezistenței? El poate, în același concert, să evolueze cu mare ușurință de-a lungul înspăimîntătoarelor dificultăți ale *Sonatei de vioară solo* de Bartok și să scape o șaisprezecime într-un nevinovat alegro de Mozart.

Mai puțin constantă, dar mai umană, arta sa este poate cea mai captivantă sinteză a măiestriei violonistice care exista la ora actuală. Repertoriul lui este enorm, și nu încetează de a-l îmbogăți; el și-a păstrat neștirbită curiozitatea pentru orice muzică nouă care merită să fie citită și, în afara domeniului său, pentru tot ceea ce poate să-i înnobileze și să-i împlinească personalitatea.

A putut fi văzut de curînd pasionîndu-se pentru muzica din Extremul Orient și pentru civilizațiile și formele de gîndire din care ea face parte integrantă. Totul te face să crezi că strălucirea lui Menuhin întrece cu mult pe aceea a unui interpret chiar privilegiat. Activitatea sa de virtuoz nu este decît una din regiunile unui umanism extrem de vast, din care se cunosc puține exemple atît de desăvîrșite.

Scanned with OKEN Scanner

Virtuozi

Scanned with OKEN Scanner

Kreisler

Epoca noastră este bogată în virtuozi, iar printre ei sînt unii al căror nume exercită asupra publicului o ciudată putere de atracție.

Nu știu însă dacă se poate compara cu aceea pe care o exercita Fritz Kreisler în epoca sa de glorie.

El trăiește în momentul de față departe de mișcarea muzicală, aproape de nouăzeci de ani *, și poate este momentul să încercăm să reconstituim trăsăturile unei imagini reale.

S-a născut la Viena, la 2 februarie 1875. A învățat să descifreze o partitură cînd avea numai trei ani și jumătate, înainte de a cunoaște alfabetul. A început prin a-și crea iluzia cîntatului la vioară, rîcîind pe un instrument făcut dintr-o cutie de țigări, pe care întinsese șireturi

---

* Intre timp, Fritz Kreisler moare la New York, la 29 ianuarie 1962 (n.r.).

Scanned with OKEN Scanner

de pantofi. La patru ani, el obține o vioară-jucărie, pe care o întrebuințează cu atîta dibăcie, încît i se cumpără o mică vioară adevărată.

Primit în 1882 la Conservatorul din Viena, el studiază cu Joseph Hellmesberger-junior și face armonia cu Bruckner, care i-a lăsat amintirea unui geniu muzical, asociat cu o minte mai curînd simpluță.

In 1885 primește premiul întîi pentru vioară la Conservatorul din Viena, după care este trimis la Paris, la clasa lui Massart, de unde iese peste doi ani tot cu premiul întîi, primul calificat. Primul său turneu are loc în 1888 în Statele Unite cu Moritz Rosenthal.

La întoarcere, tatăl său îl pune să-și reia studiile clasice întrerupte. Este elev la Colegiul catolic al călugărilor Piariști, apoi student la medicină. Renunță la medicină și își face serviciul militar în 1895—1896.

Timp de șase ani, practic, abandonează vioara. In 1896 se hotărăște să-și reia cariera. Are douăzeci de ani cînd compune cadențele pentru *Concertul* de Beethoven, cadențe pe care prietenul său Schönberg le apreciază.

După diverse turnee prin Orient, Rusia, el apare la Filarmonica din Viena, sub conducerea lui Hans Richter (la 23 ianuarie 1898), apoi la Berlin, sub bagheta lui Nikisch (la 1 decembrie 1899).

In 1902 se căsătorește cu Harriet Lies. Este începutul unei vieți conjugale fericite și sfîrșitul vieții de burlac, a cărui plăcere pentru joc riscă să-i compromită echilibrul.

Războiul din 1914 îl mobilizează în armata austriacă cu gradul de locotenent. Rănit la picior și demobilizat, pleacă în S.U.A. unde, în ciuda cîtorva opoziții, cîștigă repede stima și admirația generală.

La 27 octombrie 1919 își face o intrare triumfală la Carnegie Hall. (La 7 octombrie, opereta sa *Apple Blossoms* obținuse un veritabil succes la Globe Theater.) A fost aplaudat din nou la Londra în 1921, la Paris în 1924. Reia turneele îndepărtate, dar, pentru prima dată, își stabilește un domiciliu permanent la Berlin — Grünewald (1924).

La 23 decembrie 1933, se reprezintă la Viena a doua sa operetă, *Sissy*. In mai 1938 e propus comandor al Legiunii de onoare și, deoarece Austria trece sub regimul nazist, el

Scanned with OKEN Scanner

obține naturalizarea franceză, la 13 mai 1939. La puțin timp după aceea, se stabilește definitiv la New York.

La 27 august 1941, traversînd distrat Madison Avenue, este răsturnat de un camion și timp de o săptămînă rămîne în comă. Se reface destul de repede, ceea ce îi permite să realizeze, în ianuarie 1942, cîteva înregistrări în studiourile de la R.C.A.

Vîrsta însă îl va forța să renunțe la estrada de concerte: la ultima sa apariție în public, 1 noiembrie 1947, el cîntă *Sonata pentru vioară solo în si minor* de Bach, *Poemul* de Chausson, *Fantezia* de Schumann. De atunci nu a mai fost auzit decît în mod excepțional la posturile de radio.

Amintirile mele despre el datează de foarte mult timp.

Eram băiat foarte tînăr cînd am avut într-o zi favoarea unei lungi conversații cu Jacques Thibaud, la începutul strălucitoarei sale cariere. Aveam pentru el una din acele admirații de idolatrizare cu care copiii sînt obișnuiți (după atîta vreme, ea nu mi se pare așa de nesăbuită). Cum îl întrebam, plin de aviditate, despre orice lucru sau persoană legate de profesia sa, unul din cuvintele sale m-a frapat, venind din partea aceluia pe care eu îl socoteam idolul violoniștilor. „Există un om extraordinar, îmi spuse el, care va ajunge mult mai departe decît mine. Reține numele lui, Kreisler. Acesta este maestrul nostru, al tuturor!"

La primul recital cînd a fost afișat numele lui Kreisler, eram la ușile sălii înainte de deschiderea lor. Nu cred ca așteptarea începerii unui concert să mi se fi părut vreodată mai lungă și mai exasperantă. Veni, în sfîrșit, momentul intrării în scenă.

Deși ca înălțime abia depășea talia mijlocie, Kreisler mi s-a părut un colos. El lăsa, mai ales, o impresie extraordinară de forță, cu spatele lat, cu gîtul de atlet aruncător de greutăți, o figură cu trăsături destul de marcate, dominată de un păr des, ca o perie.

Observîndu-l mai bine, blîndețea privirii corecta ceea ce, la prima vedere, părea sever.

In timp ce orchestra își pregătea instrumentele, el stătea într-o poziție de drepți, cu mîinile lipite de corp, cu

Scanned with OKEN Scanner

vioara care atîrna pînă aproape de pămînt, cu voluta agățată de degetul arătător al mîinii stîngi. Cînd se pregătea să înceapă, o punea pe umăr, cu o anumită cochetărie, în ultima clipă, cu o mișcare atît de rapidă, încît instrumentul părea înghițit între bărbie și claviculă.

În sfîrșit, l-am auzit! Acest fost premiat cu premiul întîi al Conservatorului nostru își refăcuse o tehnică ce nu s-ar fi bucurat de bunăvoința nici unui juriu școlar. El cînta cu puțin arcuș, dar întins aproape să se rupă, cu bagheta convexă în loc să fie arcuită conform obiceiului. Aceasta nu-l împiedica să prelungească sunetele pe o durată nelimitată și să le reducă apoi pînă la cel mai dulce pianissimo. Însă această întindere a părului îi permitea un sunet incisiv, o vigoare a accentelor cu neputință de realizat pentru violoniștii obișnuiți.

Cînd l-am auzit din nou, după primul război mondial, revenise la principii mai academice, poate în detrimentul acelor atacuri fulgerătoare, care făceau, literalmente, pe ascultători să tresară.

În *cantabile,* sonoritatea sa avea un farmec straniu: strălucitoare, caldă, chiar senzuală, dar fără vulgaritate, grație fermității constante a ritmului, care îi însuflețea întreaga interpretare.

Fostul elev al lui Massart moștenise de la profesorul său un vibrato expresiv, foarte diferit de acela al școlii germane, și pe care nu se temea să-l însuflețească chiar în pasajele de virtuozitate, în loc să compartimenteze interpretarea în cantilene vibrate și în pasaje de virtuozitate fără *vibrato,* desfășurate cu puritatea glacială preconizată de discipolii lui Joachim.

Aceasta nu răpea nimic omogenității stilului, nici distincției lui. În marile opere ale repertoriului, el era cel mai tradiționalist dintre toți interpreții; fantezia vieneză își dădea frîu liber în micile piese de sfîrșit de concerte. Numai firile cîrcotașe găseau motiv de critică, deoarece se întîmpla foarte rar ca ceea ce el crea să nu constituie o îmbogățire. Se va vedea mai departe — dar asta-i cu totul altă poveste — că imaginația l-a împins uneori dincolo de o simplă cooperare cu maeștrii de altădată.

Scanned with OKEN Scanner

Am vorbit de el la trecut, ca virtuoz, deoarece, în afara cîtorva emisiuni excepționale la radio, el a încetat de fapt să apară în public de la 1 noiembrie 1947. Revin însă la prezent, pentru a aborda capitolul compoziției.

Kreisler este, într-adevăr, un compozitor de valoare. Pe vremea cînd studia vioara la Conservatorul din Paris, făcea și armonia cu Léo Delibes, despre care a evocat amintiri extrem de prietenoase, pentru biograful lui, Louis P. Lochner.

Delibes nu era un profesor sever. S-a întîmplat o dată ca o tînără fată să vină să-l ia la dans, în mijlocul unui curs. „Uneori, povestea Kreisler, îmi dădea cîte o lucrarea începută, obligîndu-mă să-i pătrund spiritul și să o continui. Pot revendica motivul valsului din *Coppélia* ca aparținîndu-mi. Delibes, întorcîndu-se de la una din aventurile sale cu sexul frumos, l-a apreciat atît de mult, încît l-a adoptat pentru baletul său, dezvoltîndu-l și înfrumusețîndu-l."

Catalogul compozițiilor lui Kreisler atestă un desăvîrșit eclectism. El cuprinde două cvartete de coarde (unul, din prima sa tinerețe, s-a pierdut), două operete, *Apple Blossoms* și *Sissy*, cadențe, devenite clasice, pentru concertele de vioară de Beethoven și Brahms, pentru patru concerte de Mozart și pentru *Sonata* de Tartini, *Trilul Diavolului*; apoi șaizeci de transcripții (dintre care unele sînt, evident, concesii la gustul unui public puțin cultivat) și vreo patruzeci și cinci de piese originale pentru vioară.

Printre aceste piese, sînt unele care au cîte-o istorie, sau, mai exact, au avut „istorii".

Începînd din 1905—1910, Kreisler executa, adeseori, un anumit *Concert în do major* de Vivaldi și o duzină de piese mai scurte, pe care programele sale le anunțau ca „transcripții după manuscrise clasice", de Louis Couperin, Porpora, Pugnani, Padre Martini etc., ca și trei *Vechi dansuri vieneze*, cîteodată menționate ca lucrări ale lui Joseph Lanner. Aceste „transcripții" au avut un succes extraordinar, subliniat prin numeroase reeditări. Timp de o jumătate de secol, nu a fost violonist amator care să nu le fi cîntat, mai mult sau mai puțin masacrate; iar virtuozii profesioniști găseau oportun să interpreteze, la sfîrșit de recital, piese care prezentau triplul avantaj, de a fi minu-

Scanned with OKEN Scanner

nat de bine scrise pentru instrument, ușor de ascultat, și semnate de nume care le confereau o deosebită demnitate istorică.

Lectura cronicilor de concert, în perioada de cea mai mare vogă a acestor „manuscrise clasice", lasă să se întrevadă o admirație mișcător de unanimă și a criticii și a marelui public.

Consecința destul de curioasă a acestui fapt a fost că lui Kreisler i s-a întîmplat chiar să fie aspru dojenit pentru a fi avut „prostul gust" de a cînta, alături de această minunată muzică veche, „mediocrele sale compoziții personale". Și un oarecare virtuos Aristarc spunea cu indignare: „Cum se poate ca, după ce a interpretat capodopere ca *Pavane* și *Chanson Louis XIII* de Couperin, *Preludiu* și *Allegro* de Pugnani, să îndrăznească să ne chinuie auzul cu lucrările sale, *Caprice viennois, Tambourin chinois* sau *Liebesleid*?" (În paranteză fie spus, *Liebesleid* — amărăciuni în dragoste — era unul din cele trei *Vechi dansuri vieneze*, publicate cu cîțiva ani mai înainte sub semnătura lui Lanner).

În ceea ce mă privea, aveam motive să fiu mai puțin încrezător: *Concertul în do* de Vivaldi îmi făcuse o impresie atît de puternică, încît, imediat după ce l-am auzit, am pornit să caut originalul. Muncă zadarnică, dar compensată din plin, căci am avut avantajul unui contact mai amplu cu opera autentică a preotului venețian, dobîndind convingerea că el nu putea fi autorul numitului concert, construit pe un plan pus la punct de contemporanii lui Haydn și Mozart.

Mult mai tîrziu am avut ocazia să mă liniștesc, cînd Kreisler reveni la Paris după primul război mondial, cu ocazia unei recepții organizate în onoarea sa de cîntăreața Ganna Walska (Mrs. Mac Cormick). Erau acolo Albert Roussel, Honegger, Straram, Prunières, Roland-Manuel, André Coeuroy. El se întreținea cu toți într-o franceză excelentă, afabil, nicidecum amețit de primirea entuziastă pe care tocmai i-o făcuseră parizienii. Conversația sa ne dezvăluia un om cultivat (voi vorbi mai departe de biblioteca sa), sensibil, cît se poate de puțin închis în universul său profesional. Ca și Thibaud, cunoștea o mulțime de anecdote (dar, vai! cele mai bune s-au șters din amintire după

Scanned with OKEN Scanner

atîta timp!). Imi amintesc numai de un dialog cu Mischa Elman care, văzînd pe masa sa *Iliada* în greceşte — Kreisler este un bun elenist şi un bun latinist — îl întreabă: „Ebraică? — Nu, greacă. — E frumos? — Foarte frumos. — Există în engleză? — Desigur. — Ce editor? . . ."

Am reuşit, un moment, să-l iau deoparte într-un colţ al salonului, pentru a încerca să lămuresc istoria *Concertului* de Vivaldi. Cu o mică sclipire de maliţiozitate în privire, mi-a vorbit despre o mănăstire, undeva în Sudul Franţei, unde el şi-ar fi găsit cea mai mare parte din vechile sale manuscrise. Mă lămurisem, şi surîsul lui îmi spunea că şi el pricepuse acest lucru; am trecut la alte subiecte.

La puţin timp după aceea, un violonist mai mult ingenios decît delicat — să-l numim X. . . — se hotărî să profite de favoarea de care beneficiau Couperin-Kreisler, Pugnani-Kreisler etc., etc., pentru a publica, sub numele Couperin-X. . ., Pugnani-X. . ., care formau singura schimbare, părţile pentru vioară de Kreisler fiind copiate notă cu notă, iar acompaniamentul de pian falsificat fără artă.

Era caraghios. Relatam această înşelătorie de gradul doi într-un articol despre *Transcripţiile lui Kreisler*. După care, adevăratul autor (căci tot ceea ce era atribuit lui Couperin, Pugnani sau alţii era pură fantezie) a avut ocazia să-l demaşte pe X. . . şi să obţină distrugerea ediţiei litigioase.

Toate acestea s-au petrecut în jurul anului 1925, fără mare zarvă. Nu s-a întîmplat tot astfel cînd, la începutul lui februarie 1935, răspunzînd de la Veneţia unor întrebări mai insistente ale criticului new-yorkez Olin Downes, Kreisler mărturisea fără ocol: „Toată seria intitulată *Classical manuscripts* este compusă de mine, în afară de primele opt măsuri din *Chanson Louis XIII* de Louis Couperin, inspirate dintr-o melodie tradiţională. (Este vorba de *Chanson composé par le Roy* (Louis XIII) *et mise en tablature par le sieur de la Barre* * pe care Părintele Mersenne l-a publicat în 1636 în *Harmonie Universelle*, cartea sa *Despre Orgă*.)

---

* Cîntec compus de Rege (Ludovic XIII) şi transcris de domnul de la Barre.

Scanned with OKEN Scanner

Nevoia mi-a inspirat acest procedeu acum treizeci de ani, cînd m-a cuprins dorința de a-mi extinde repertoriul. Găseam că repetarea continuă a numelui meu în programe ar fi o stîngăcie și o lipsă de tact . . .“ Într-o altă scrisoare, cam din același timp, el invoca, de asemenea ca motiv, prudența care l-a oprit să semneze cu numele său, expunîndu-se severelor aprecieri de care virtuozii-compozitori au toate șansele să se lovească la începutul carierei lor : exemplul relatat mai sus cu *Capriciul vienez* și *Tambourin chinois*, zdrobite prin comparația cu „manuscrisele clasice“ justifica din plin aceste temeri.

Olin Downes înregistra mărturisirea cu un calm binevoitor. Nu tot astfel a fost primită de către confratele său britanic Ernest Newman, care, părăsit brusc de obișnuitul său simț al umorului, a scris în *Sunday Times* din 24 februarie un articol furios, la care Kreisler a răspuns cu măsură. Urmează replica lui Newman. Un nou răspuns al lui Kreisler, mai aprins, puțin nechibzuit, căci declara :

„Numele pe care le-am ales cu atîta grijă erau, în cea mai mare parte, necunoscute. Cine a auzit vreodată o lucrare de Pugnani, Cartier, Francoeur, Porpora, Louis Couperin, Padre Martini sau Stamitz înainte ca eu să încep să compun sub numele lor ?

Ei trăiau în stare de paragrafe în lucrările documentare : operele lor, atunci cînd există, sînt sortite prafului în mănăstiri și vechi biblioteci . . .“

Polemica a luat sfîrșit aici. Mai tîrziu, Kreisler, făcînd aluzie la aceasta, într-o conversație cu Louis P. Lochner, declara : „În ceea ce mă privește, a fost o furtună într-un pahar cu apă. Mînia mea nu a durat decît cîteva luni. Îmi place încă să citesc și să recitesc lucrările lui Newman despre Wagner și Mozart, iar respectul meu pentru el rămîne neștirbit.“

Am insistat ceva mai mult asupra acestor „transcripții“, deoarece ele constituie, grație înregistrărilor pe care autorul le-a făcut, cea mai minunată mărturie care supraviețuiește în privința darurilor sale de interpret.

Ascultați *Introducere* și *Allegro*, atribuite odinioară lui Pugnani, *Schöne Rosmarin* sau *Liebesleid*, excepțional de bine interpretate de un supervirtuoz de astăzi ; ascultați

Scanned with OKEN Scanner

apoi un vechi „78 de ture" al compozitorului însuși. Veți remarca o spontaneitate, o vioiciune, un farmec al sonorității, o vivacitate în accentuare, pe care nimeni nu-mi pare să le posede în asemenea măsură și care conferă valoare celei mai naive piese. Așa încît, este foarte greu să separi opera de interpret și să apreciezi valoarea în sine a acestei muzici. Nu este o chestiune de ierarhie a genurilor, ci de o inspirație de moment, mai mult sau mai puțin fericită.

In mod cert, Kreisler și-ar fi putut asigura un loc prețios în muzica ușoară, rivalizînd cu Lehar, Oscar Strauss etc., cu infinit mai multă distincție și imaginație armonică.

L-am găsit într-o zi, în timpul pauzei unei repetiții, cîntînd la pian, fără îndemînare, o melodie de vals. L-am întrebat ce era: fără să se lase rugat, îmi cîntă, însuflețindu-se din ce în ce mai mult, aproape un act întreg din opereta *Sissy,* la care lucra. La pian, sonoritatea era minunată, avîntul ritmului său — un ritm care ar fi înviat morții — i-a făcut pe toți muzicienii din orchestră să năvălească împrejurul lui.

Ceea ce m-a frapat și mai mult, la fiecare nouă întîlnire cu Kreisler, este certul har muzical, această chemare, grație căreia muzica nu-i nici sport, nici invenție, nici un joc al spiritului, pe care să-l poți întrerupe și relua, ci elementul vital căruia artistul îi este supus continuu.

Acest dar s-a dezvăluit întocmai ca și acela al lui Mozart copil. Tatăl lui Kreisler era medic, medic fără voia lui, căci și el ar fi fost muzician dacă familia sa nu s-ar fi opus. Se consola cîntînd într-un cvartet cu încă trei amatori, tot atît de pasionați ca și el. Micul Fritz era numai urechi. „Intr-o zi, îi povestea el lui Lochner, aveam trei ani și jumătate, stăteam lîngă tatăl meu în timp ce executa un cvartet de Mozart, care începe cu *re, si, sol* (nr. 156 după Köchel). L-am întrebat: De unde știi că trebuie să cînți aceste trei note? A luat cu răbdare o foaie de hîrtie, a desenat pe ea cele cinci linii ale portativului și mi-a explicat ce înseamnă fiecare notă, așezată *pe* sau *între* cutare și cutare linie.

Mi-a explicat cum o notă era urcată sau coborîtă de un *diez,* respectiv un bemol, și cum se împart valorile. Am

Scanned with OKEN Scanner

prins imediat, și așa s-a întîmplat că am putut citi muzica înainte de a învăța alfabetul."

În perioadele următoare ale vieții sale muzicale, fericitul copil a găsit aceleași înlesniri. La șapte ani a fost primit la Conservatorul din Viena, unde, pînă atunci, nimeni nu fusese admis sub vîrsta de zece ani.

La zece ani a obținut premiul întîi de vioară (în aceeași zi se bucura și de o demnitate nu mai puțin importantă, cînd tovarășii de joc l-au ales șeful bandei lor de hoți). Trimis la Paris, el obține la doisprezece ani, în 1887, premiul întîi, dintre patruzeci și unu de concurenți.

În preocupările meseriei sale, tehnica stă pe planul al doilea : nu i-a fost niciodată sclav, considerînd că poți să te sprijini pe bazele solide cîștigate din copilărie. A spus-o *ad litteram* unui ziarist :

„Dacă un virtuoz a muncit temeinic la tinerețe, degetele îi vor rămîne mereu suple, astfel încît la maturitate nu va avea de ce să se chinuiască zilnic pentru a-și menține tehnica". Și preciza : „M-am sugestionat că nu am nevoie de acest antrenament și, ca urmare, nu-i simt lipsa."

După părerea lui, maturitatea talentului se dobîndește mai degrabă prin lectură, prin muzica de ansamblu, prin cultură generală (literară și filozofică), decît prin ore întregi de game și exerciții.

Setea sa de muzică este însă de nestins. I s-a întîmplat, în reuniuni de muzică de cameră, între prieteni, să ceară să se cînte de trei ori la rînd *Cvintetul pentru două violoncele* de Schubert, pe care îl adora.

În rest, departe de a adopta față de exercitarea profesiunii sale aerul de resemnare dureroasă pe care o simulează unii dintre colegii săi, el nu face nici un mister din avantajul pe care această profesiune i-l aduce.

Într-un interviu pe care l-a acordat odată lui Emile Vuillermoz, el i-a spus următoarele : „Muzica are toate caracteristicile unui viciu. Are atracția puternică, voluptățile secrete și ciudata nepăsare. Să cînți la vioară sau să joci la ruletă, să compui sau să fumezi opium sînt predispoziții care poartă recompensa în ele însele. Muzicienii însă sînt singurele ființe al căror „viciu" este onorat și remunerat. Cînd ai virtuozitatea în sînge, plăcerea de a te sui pe es-

Scanned with OKEN Scanner

tradă te răsplătește pentru toate frămîntările. Ai cînta pentru nimic. Dar ce spun ? Ai plăti ca să cînți !"

Poate că din recunoștință pentru ceea ce socotește el că reprezintă un astfel de privilegiu, întotdeauna Kreisler s-a arătat înțelegător, de o bunătate prevenitoare, legendară, printre muzicieni ; discretă, ea nu a fost cunoscută de marele public. Există cîteva mărturii prea izbitoare ca să fi putut scăpa presei : întregul beneficiu al unui concert deosebit — 27 martie 1927, la Opera Metropolitan, 26 000 de dolari — oferit Ligii americane contra cancerului ; în ianuarie 1949, 120 372 de dolari proveniți din vînzarea colecției sale de manuscrise cu înluminuri, incunabule etc., o întreagă bibliotecă adunată cu pasiune, împărțiți la două instituții de caritate din New York. Cei apropiați de Kreisler știu că întotdeauna el s-a străduit să-și ajute cît mai bine aproapele, și material și moral. Cînd Joseph Szigeti a cîntat pentru prima oară în Statele Unite, în 1925, a fost surprins de iuțeala cu care l-a acceptat atît publicul cît și critica. El a aflat mai tîrziu că Kreisler îl recomandase presei ca cel mai mare violonist venit din străinătate.

Intr-o zi, povestește Louis P. Lochner, într-un port din Anglia, unde debarcase, scăpînd trenul, a fost nevoit să-l aștepte pe cel următor.

Un funcționar îi sugerează, în glumă, să-și omoare timpul dînd un mic recital. In localul rece și mohorît al gării, Kreisler își scoate vioara, cîntă pentru vameși, drumeți, docheri, iar după terminarea concertului își exprimă amabil dorința „ca acesta să le fi plăcut".

După primul război mondial, luase în grija sa patruzeci și trei de orfani ai camarazilor săi de luptă. După ce se instalează la Berlin, invită de Crăciun șaizeci de copii săraci. Au venit optzeci și cinci.

„Afacerea îmi merge strună !" declară el, frecîndu-și mîinile.

După ultimul război, trimite în Europa, din belșug, pachete cu alimente. Cineva îi face cunoscut că multe din colete sînt furate pe drum. La această știre, soția sa, care împărtășește felul său de a gîndi, răspunde calm : „Ei și ?

Scanned with OKEN Scanner

Cineva tot le mănîncă. Chiar un factor necinstit are o familie care trebuie hrănită!".

El nu a întreprins niciodată un turneu de concerte în Franța fără să ofere vreunei opere de binefacere rețeta primului concert.

Programul unui recital pe care-l dă la Operă la 15 noiembrie 1924 afișează această dedicație: „Cu salutările D-lui Fr. Kreisler, pentru vechii săi colegi de la Conservatorul din Paris și pentru orbii de război". Fiecare exemplar poartă autograful său.

Nu aș mai termina înșirînd sute de cazuri asemănătoare. Nu voi mai relata decît unul singur, ca încheiere, deoarece mă privește îndeaproape. In aprilie 1946, o asociație care și-a luat sarcina să contribuie la restabilirea artiștilor și intelectualilor dezrădăcinați din cauza războiului se străduia să întărească o vistierie care se clătina. A propus să-l întrebăm pe Kreisler dacă va binevoi, cînd va veni în Europa, să rezerve acestei asociații o parte din beneficiile concertului său de deschidere, așa cum făcea de obicei. Ca răspuns, eu, care nu eram un prieten, ci numai un vechi admirator, am primit o scrisoare în care nu era vorba de nici un proiect de turneu; dar conținea un cec de cincizeci de mii de franci și cîteva fraze în chip de scuze: „Regret nespus de mult că posibilitățile mele actuale, reduse din cauza forțelor majore mondiale și a unui mare număr de alte necesități (uneori destul de spinoase, dar inevitabile), mă împiedică să fac mai mult. Cu cele mai sincere salutări prietenești. Al dv. devotat F. K."

Cred că această bunătate și această simplitate nu sînt singurele calități dominante ale caracterului lui Kreisler; dar, cu siguranță, ele i-au marcat, în mare măsură, geniul de interpret. Oricît de desăvîrșită a fost tehnica sa, violoniști din tînăra generație o pot egala, și chiar întrece. El este primul convins de acest lucru. In conversația avută cu E. Vuillermoz, pe care am amintit-o mai sus, el declara: „Nivelul profesional al tinerilor violoniști de astăzi mă uimește în mod sincer. Există în momentul acesta sute de elevi tineri care au, nu spun geniul, dar meșteșugul lui Paganini. Nici o dificultate tehnică nu-i descurajează. Sînt în stare să execute cu ușurință tot ceea ce a fost scris mai

Scanned with OKEN Scanner

greu pentru instrumentul lor, și aceasta este cu totul nou în istoria muzicii instrumentale.

Dar din punct de vedere al geniului interpretării și al acestei forțe misterioase care este radioactivitatea unui ilustru executant, secolul nostru nu diferă prea mult de celelalte."

De altfel, minunile de virtuozitate ale lui Kreisler par a fi, în zilele noastre, la îndemîna multor violoniști. Ei vor întruni însă cu greu generozitatea, farmecul convingător, accentul uman al unei execuții care îmbina într-un mod ideal claritatea latină cu o anumită sentimentalitate vieneză, moștenire a romantismului, ale cărui posibilități de supraviețuire, de cînd Alban Berg nu mai este, sînt destul de firave.

Scanned with OKEN Scanner

Wanda Landowska și renașterea clavecinului

Istoria clavecinului se desfășoară în două perioade, separate în chip ciudat printr-un antract, care a durat mai bine de un secol .

Prima ține de la începutul secolului XV pînă la ultima treime a secolului XVIII. A doua a început în jurul anului 1900, cu primele concerte date de Wanda Landowska. Nu este literalmente exact că i se datorează Wandei Landowska ideea de a întreprinde, în epoca contemporană, construcția clavecinelor. De altfel, au fost puse în circulație un mare număr de păreri eronate privitoare la debuturile sale. Cert este că ea le-a lăsat să se acrediteze, fie din plăcerea de a mistifica sau de a înfrumuseța (una din laturile orientale ale unei naturi extrem de complexe), fie dintr-o cochetărie, care era, desigur, singura slăbiciune a acestei inteligențe atît de lucide. Astfel, în ceea ce privește data nașterii sale, dicționarele de muzică publicate pînă în 1926 (Eaglefield Hull, Riemann) arătau că este născută la Varșovia, la 5 iulie 1877 ; dicționarul Grove din 1927 face cunoscută

Scanned with OKEN Scanner

data de 5 iulie 1880 ; dicționarul Riemann ediția franceză din 1931 indică data de 5 iulie 1884. Or, este sigur că atunci cînd a venit în Franța în 1900, nici aspectul său fizic, nici maturitatea sa artistică nu erau acelea ale unei adolescente de șaisprezece primăveri. Că ea ar fi determinat casa Pleyel, la această epocă, să fabrice un clavecin modern, nu-i nici cu totul adevărat, nici cu totul fals. Ea sosea la Paris ca pianistă desăvîrșită.

Tocmai în acel moment, un mic grup de muzicieni și muzicologi (pe care i-am cunoscut bine la puțin timp după aceea) se uniseră pentru a reînvia repertoriul secolelor XVII și XVIII. Laloy, Prod'homme, de la Laurencie, Pirro, Quittard și, mai mult ca toți, Ecorcheville, fondatorul revistei S.I.M. (organ al secției franceze a Societății Internaționale de Muzică) așteptau clavecinista care să însufletească instrumentul construit de mai bine de zece ani, după planurile lui Gustave Lyon, care conducea casa Pleyel. Căci clavecinul modern exista : un exemplar figurase la Expoziția universală din 1889, iar Louis Diémer a cîntat pe el în public într-un recital Couperin, la 9 decembrie 1891 ; dar virtuozitatea sa incontestabilă nu era destul de generoasă pentru a da viață muzicii pe care el o dezgropa. Wanda Landowska are meritul de a le fi trecut de pe planul arheologic pe acela al realităților, de a reda fantomelor lui Purcell, Couperin, Rameau suflul, viața, forța convingătoare, datorită cărora clasicii, romanticii și urmașii lor au ascendent asupra noastră. Fără îndoială, din inițiativa și la insistența Wandei s-a adăugat clavecinului registrul grav, așa-zis de 16 picioare, realizat de Gustave Lyon în 1912. Dar ea nu a așteptat pînă atunci pentru a-și întreprinde cruciada.

Abia începuse să se producă în public în calitate de clavecinistă, cînd s-a și născut sentimentul că asiști la o veritabilă renaștere a unei arte uitate, a cărei prodigioasă bogăție nu o bănuia nimeni : era o mare deosebire între cunoștințele teoretice despre această artă ale micului cerc de muzicologi menționați mai sus și strălucitoarea demonstrație ce îi conferea o existență reală.

Despre impresia pe care a stîrnit-o această demonstrație, am găsit dovada în corespondența trimisă din Londra,

Scanned with OKEN Scanner

în aprilie 1905, Buletinului (german) al Societății Internaționale de Muzică. Comentînd un concert dat de Wanda la Queen's Hall, critica engleză declara: „Era o asemenea palpitare de viață în interpretările sale, încît, dacă Bach sau Couperin ar fi apărut pe estradă pentru a răspunde aplauzelor, lucrul ar fi părut cu desăvîrșire firesc."

Dar cutezătoarea virtuoză nu se mărginea numai la activitatea de executantă. Ea nu voia numai să subjuge, ci să și convingă, ceea ce nu se putea realiza fără o luptă perseverentă împotriva oricărui fel de opoziție. Cea mai violentă era aceea a pianiștilor, care își vedeau amenințată o parte din repertoriul lor, dacă s-ar fi dovedit că noul instrument era mai potrivit pentru a tălmăci sonatele de Scarlatti, fugile din *Clavecinul bine temperat* și cele cîteva bisuri de sfîrșit de concert împrumutate de la Couperin, Daquin și Rameau.

„Am remarcat, în cursul călătoriilor mele, scria Wanda (revista S.I.M. din mai 1910), că clavecinul întîmpina opoziție mai ales printre pianiști. Dificultățile întîmpinate în procurarea unui instrument greu de mînuit și în dobîndirea unei tehnici speciale nu sînt singurele cauze ale acestei neîncrederi. Există motive mai grave, mai profunde. Cînd te-ai obișnuit din copilărie să asculți anumite lucrări la pian, e destul de firesc să încerci, în primul moment, un fel de șoc, cînd aceleași piese sînt executate cu sonorități total diferite. De prima dată, urechile sînt prea surprinse de aceste timbruri cristaline, de aceste acorduri metalice; prea uluite de această strălucire și de acest zumzet misterios, pentru a putea urmări ideea melodică și a-și da seama de expresie."

Inzestrată cu o erudiție muzicologică din ce în ce mai profundă, iat-o polemizînd cu o mulțime de citate, și cu atît mai eficace cu cît sînt prezentate cu o veselie comunicativă, capabilă să dezorienteze pe savanții cei mai bătrîni. Un profesor de peste Rin dorea, cu orice preț, ca J. S. Bach să fi preferat clavecinului, clavicordul, care nu posedă nici aceeași forță, nici același gen de sunete, nici aceleași posibilități polifonice (eroarea provine de la erudiți dintre cei mai

Scanned with OKEN Scanner

renumiți, în frunte cu Spitta, și Wanda ne arată cauzele). Ea răspunde :

„Există o anecdotă foarte populară din secolul XVIII despre un soldat care, trecînd printr-o pădure, se așază sub un copac pentru a mînca ceva. El scoase din desagă pîine și brînză, dar abia apucase să guste din ele, cînd zări doi lupi ; și văzîndu-i atît de înfometați, înțelese că voiau să ia parte la ospăț. Pentru a-i împiedica să se apropie prea mult, le aruncă mai multe bucăți, pînă ce mîncarea se termină. Nemaiștiind ce să facă pentru a se salva, îi veni în gînd să cînte din cimpoi și, abia început cîntecul, lupii înspăimîntați o și luară la fugă . . .

Dacă lupii cei mici care vor să-mi sfîșie clavecinul nu se mulțumesc cu resturile pe care le arunc, cunosc niște arii de cimpoi care îi vor face să fugă pentru totdeauna . . . Sînt titlurile autentice ale lui Bach."

Într-adevăr, ea enumeră o serie de titluri, extrase fie din manuscrise autografe, fie din documente gravate de pe timpul cînd trăia J. S. Bach, unde folosirea clavecinului este specificată fără urmă de echivoc.

Pe același ton jovial, dar care convinge tot atît de sigur ca și o argumentare severă, ea face procesul pseudotradițiilor care nimicesc tot ceea ce dă viață și relief muzicii vechi :

„Se povestește pe la noi o anecdotă despre un țăran care-i spune nevestei lui :

— Știi, acolo sus, la castel, se înnebunesc după tartele cu cireșe ; ar trebui să-mi faci și mie într-o zi.

— Da, dar untul este scump . . .

— Fă-le fără unt.

— Și ouăle ?

— Ne lipsim de ouă.

— Și apoi, tu știi că a trecut vremea cireșelor . . .

— Ei, fă-le fără cireșe, ce importanță are ?

Țăranul gustă tarta și se miră :

— Tare proști trebuie să fie bogații dacă se dau în vînt după un lucru fără nici un gust."

Acestea sînt numai cîteva trăsături fragmentare, cele mai ușor de sesizat, ale unei personalități multilaterale, imposibil de cuprins într-o simplă definiție. Nimeni n-a între-

Scanned with OKEN Scanner

zărit mai bine această bogăție ca André Schaeffner, într-un studiu din care reproduc concluzia :

„Această interpretare, un amestec de inteligență și senzualitate, nu poate fi deloc concepută independent de spiritul rațional și practic, de imaginația orientală, care și-au dat astfel întîlnire într-un singur trup. Acel simț al mișcării de care am vorbit, clipele în care orice dulcegărie, orice dezmierdare sînt lăsate deoparte ne demonstrează ce flacără vie poartă în ea în realitate Wanda Landowska ; acea vrăjitorie aș spune, de care ea nu-i totdeauna conștientă — ca apariția hoffmanescă din piesa lui Rameau, a unei a treia mîini, fantomatică, ivită într-un sistem de linii, atît de gîndite totuși, atît de organizate, atît de logic deduse ; „fizionomia sa de somnoroasă trează“ și farmecele sale de „sirenă“ pe care Maurras le vedea întrupate la Georges Sand ; acele momente de exaltare care fac din ea bacanta muzicii vechi, cînd, în intimitatea studioului său, vedem o figură trasă, cu obraji proeminenți, și întreaga ființă ce se subție, nici frumoasă, nici urîtă, fără vîrstă, de o forță fizică împrumutată parcă de la elementele naturii, și tot atît de iresponsabilă ca și ele, frămîntînd o claviatură uriașă ca o orgă ; totul inimitabil, și care te face să crezi că muzica nu ar mai exista nici în concerte, nici pe toate rafturile bibliotecilor, ci că ar fi alcătuită din aceste rare momente în care ea se confundă cu beția și cu lacrimile.“ („Revue Musicale“, iunie 1927.)

Această transfigurare datorată muzicii, această a doua natură în care interpretul pare să reînvie pe fiecare dintre maeștrii evocați este privilegiul cîtorva artiști aleși. Landowska îl deține în gradul cel mai înalt. Ea nu avea nevoie, ca să se transfigureze, de stimulentul unui public numeros. Foarte des, după primul război mondial, am avut ocazia să fiu singurul ei auditor, în liniștitul salon-studio din strada Lapeyrère.

O cunoscusem la puțin timp după întoarcerea sa la Paris în 1920 (războiul o surprinsese la Berlin unde dădea lecții de clavecin la Hochschule și unde a fost nevoită să rămînă pînă la armistițiu).

Se împrăștia admirabila bibliotecă a lui Ecorcheville, mort în război la începutul anului 1915, și timp de patru

Scanned with OKEN Scanner

seri am asistat cu Wanda la vînzarea ei. Aveam motive suficiente pentru a ne simpatiza: aceeaşi amintire dureroasă pentru cel dispărut, faţă de care amîndoi aveam o datorie de recunoştinţă (el îmi îndrumase începuturile în muzicologie cu o bunăvoinţă de neuitat); multe idei şi curiozităţi comune în privinţa artei noastre, iar în această împrejurare, doream cam aceleaşi lucrări, fără prea mare îndîrjire, cedîndu-ne locul pe rînd.

Încă din acea vreme datează o prietenie ce nu s-a dezmînţit niciodată, şi care a fost pentru mine de mare preţ în timpul perioadei ce a precedat instalarea sa la Saint-Leu; locuiam foarte aproape unul de celălalt.

Păstrez de la ea biletele prin care-mi cerea o carte sau o lămurire oarecare. Aveam ocazia să-i fac vizite care se puteau prelungi ore întregi, căci conversaţia, pînă la urmă, o determina negreşit să se aşeze la clavecin sau la pian. Cine nu a auzit-o în această intimitate nu-şi poate face decît o idee incompletă despre geniul său de interpretă şi improvizatoare. Ca pianistă, nu a apărut niciodată în faţa publicului, decît în sonate şi concerte de Mozart. Cu toate acestea, ea cînta la perfecţie Schubert, Chopin şi alţi romantici. Nu am regăsit nicicînd sub alte degete izbucnirea ritmică, neprevăzutul modulaţiilor, rafinata prospeţime din *Ländlerele* de Schubert.

Am recitit scrisorile de la ea, scrise într-un stil viu şi plin de imagini, cum era şi conversaţia sa. Îmi amintesc de succesele ei, către anii 1922—1925, în concertele de la „Revue Musicale", în concertele Koussewitzky sau în cele şi mai impresionante pe care le-a dat cu cîntăreaţa Maria Barientos, cu flautistul Louis Fleury, de acelea care au făcut din sala pe care o clădise în grădina sa de la Saint-Leu, inaugurată la 3 iulie 1927, un adevărat templu al muzicii... Dar ar fi nevoie de un întreg volum pentru a evoca aceste timpuri eroice ale reînvierii clavecinului.

Voi menţiona numai că, sub influenţa Wandei Landowska, şi numai sub influenţa sa, Manuel de Falla, în 1923, a introdus clavecinul în orchestraţia lucrării *Retablo de Maese Pedro*, iar în 1926 scria *Concertul pentru clavecin*, cu un an înaintea *Concertului cîmpenesc* al lui Poulenc. Startul fusese dat. De atunci, Strawinsky, Florent Schmitt,

Scanned with OKEN Scanner

Roland-Manuel, Frank Martin, printre alții, au întrebuințat clavecinul, singur sau asociat cu diferite combinații instrumentale. Din școala de la Saint-Leu au ieșit claveciniști, celebri pe plan mondial, care la rîndul lor au înființat școli: Ruggero Gerlin, Isabelle Nef, Aimée Van de Wiele etc...

Dar aceasta este numai opera Wandei Landowska. Ce contează în fond că nu ea a fost prima care a avut ideea reconstruirii clavecinelor? Înaintea apariției sale, aceste reconstrucții aveau un interes mai mult arheologic, erau piese de muzeu, fără suflet, fără viitor. Ea a fost aceea care le-a însuflețit, asigurînd nu numai reînvierea capodoperelor din secolele trecute, ci și înflorirea unei noi „arte de a cînta la clavecin".

Scanned with OKEN Scanner

George Enescu

După trecerea atîtor ani, văd încă afișul care anunța sosirea lui Enescu în orașul din Vest, unde eu îmi terminam studiile. Îmi amintesc de entuziasmul care m-a cuprins, amestecat cu o intensă curiozitate.

Trebuia să interpreteze *Concertul* de Beethoven, fragmente dintr-o *Suită* de Bach pentru vioară solo și să dirijeze cele două *Rapsodii române* compuse de el. Cîte enigme pasionante!

Sub degetele interpreților mediocri, *Concertul* de Beethoven mi se păruse pînă atunci lung, fără strălucire, plictisitor; cum era el de fapt?

Cum vor suna, în Bach, după întregul ansamblu orchestral, coardele firave ale unei viori? Ce se poate aștepta de la *Rapsodiile române,* scrise cu zece ani mai înainte de un compozitor în fașă sau aproape în fașă?

Personalitatea lui Enescu depășea cadrul cenaclurilor. Admirat, răsfățat, avea, de asemenea, și calomniatori. Judecători de calitate îl socoteau genial; cîțiva violoniști îi

contestau orice talent. Pe aceștia, ecourile primei repetiții i-au pus imediat în derută. Orchestra era subjugată și răspîndea prin tot orașul un elogiu amplificat cu fiecare oră.

Poate că cel mai mult îi uimea pe muzicieni dirijorul. El i-a făcut să se descopere pe ei înșiși, obținînd de la o cohortă de obicei plină de bunăvoință, dar timidă în avînturile ei, accente de o amploare și de o vehemență nebănuite. În cîteva minute, cu priceperea unui veteran, el pusese la punct pasajele recunoscute ca fiind cele mai dificile. Chiar în *Concert,* unde era absorbit de un solo gigantic, execuția sa poseda acea calitate care-i înălța pe partenerii lui aproape la nivelul entuziasmului său.

Ca violonist, tehnica sa, spuneau ei, era de o originalitate absolută. În ciuda principiilor școlii, el ținea brațul drept depărtat de corp, cotul ridicat, încheietura mîinii aplecîndu-se peste vioară, se folosea de un arcuș abia întins, de la care obținea totuși un sunet foarte amplu. Puterea degetelor de la mîna stîngă era de așa natură, încît în pasaje se auzea percuția fiecărei note; el avea un tril strîns, parcă electric.

Nici o sonoritate nu semăna cu a sa, caldă, comunicativă, cîteodată cu un fel de arierplan puțin aspru, ceva trist și ciudat de mișcător . . .

Și astfel, orchestra continua să-și comenteze eroul. Una dintre instrumentiste stîrnea gelozie pentru faptul că, la un moment dat, adunase bucățile unei coarde rupte în plină acțiune. Ea împărțea cu zgîrcenie mici fragmente unor prietene privilegiate.

Sosi și ziua concertului. Sală supraîncălzită, atmosferă de neliniștită așteptare. Uvertura de orchestră nu făcea decît să sporească nerăbdarea generală.

În sfîrșit, sosește: înalt, cu fața de o paloare opacă, încadrată de un păr lung, privirea pierdută. Începe concertul, timpanul stabilește ritmul interminabilului *tutti,* care totuși ajunge pînă la perorația sa.

Enescu intră în joc și încîntarea promisă se produce chiar de la primele măsuri: el a suit lanțul de octave de la început cu acea sonoritate cu neputință de uitat de-atunci înainte, amestec, ce nu poate fi analizat, de intelectualitate și de emoție senzuală, cu o distinsă amploare; și, mai

Scanned with OKEN Scanner

ales, cu acea elocvență muzicală, aptitudine de neexplicat, care atribuie un sens fiecărui contur melodic, o plastică, și transformă în fraze vii acele pasaje ce par sechele cenușii de note sub degetele celor cărora le lipsește inspirația.

Auditoriul trăiește momente rare. Un entuziasm comun unește aceste suflete eteroclite : cei mai refractari la muzică urmăresc, fără să se plictisească, arabescul pătimaș pe care vioara îl desfășoară peste marea voce a orchestrei.

Lunga cadență a lui Joachim, deznădăjduită sub arcușul academic al vreunui beethovenian specializat, dobîndește aci un sens simfonic, astfel încît interesul, departe de a dispărea, atinge paroxismul. Pe un tril lung, progresiv domolit, intră tema, una dintre cele mai simple și mai frumoase pe care le-a putut inventa cineva vreodată. Instrumentul solist, care pînă atunci o lăsase numai să se întrevadă, înconjurînd-o la distanță cu delicate broderii, o va exprima, pentru prima și unica dată, în nuditatea sa sfîșietoare. Cu un fel de precauțiune religioasă, Enescu o abordează cu atîta blîndețe, cu atîta dragoste, încît inimile se înmoaie, respirațiile se întrerup ; și după ultimul acord se va așterne o liniște totală, care se va prelungi cîteva secunde, înainte ca un formidabil ropot de aplauze să izbucnească din toate părțile teatrului. Unii plîng de emoție.

Oricît de blazat aș putea fi în urma unei lungi experiențe a vieții de concert, nu încerc cea mai mică surprindere o dată cu trecerea timpului. Datorită faptului că, în afara prestigiului pe care-l exercită tehnica desăvîrșită și elocința interpretării, ni se dezvăluie tuturor unul din cele mai bizare atribute ale virtuozității. Vreau să vorbesc despre această influență misterioasă calificată, în lipsă de altceva mai adecvat, drept magnetică. Ea pare să izvorască din solist ; investindu-l, un timp, cu o autoritate suverană asupra orchestrei încremenite, asupra publicului „fermecat" în sensul magic al cuvîntului : atît de puternic, încît nici un spirit critic nu-l va mai urmări, atît timp cît va dura vraja.

Dar să nu se grăbească nimeni să se bucure pentru virtuoz. Un asemenea privilegiu își are reversul său supărător. Strălucirea primului său triumf a fost atît de puternică, încît a fixat în memoria auditoriului o anumită ima-

Scanned with OKEN Scanner

gine imuabilă, neştearsă, cerîndu-i-se numitului virtuoz să-i rămînă credincios toată viaţa sa. Iar dacă se clinteşte, cu atît mai rău pentru el. Şi dacă se decide să fie altceva decît un virtuoz, cu mult mai rău; captivanta virtuozitate va înăbuşi totul.

Pentru majoritatea contemporanilor, Frescobaldi, Corelli, Couperin meritau să fie admiraţi în special pentru îndemînarea lor de organist, violonist, clavecinist. Cel care a compus *Preludiile, Mazeppa, Christus* a fost eclipsat pînă la moarte de Liszt al *Rapsodiilor ungare*.

Asemenea nedreptate e pe cale să se reproducă sub ochii noştri cu Enescu. Cariera sa de executant se dezvoltase în mod admirabil de la acea îndepărtată revelaţie a *Concertului în Re*.

Interpretările lui Bach şi Beethoven servesc de model. Dacă Mozart i se potrivea mai puţin — în clipele cele mai profunde ale durerii, divinul maestru de la Salzburg îşi păstrează o transparenţă de stil care lui nu-i convenea — în schimb, pătrunsese mai adînc decît oricare altul în gîndirea lui Schumann, a lui Brahms, a lui Fauré din *Sonata a II-a*, a cărei dramă interioară se pare că numai el singur o poate reda.

Un violonist de prestigiu, în care către anul 2000 cei iniţiaţi îşi vor atribui meritul de a fi descoperit pe unul din compozitorii cei mai de vază din epoca noastră. In afara cercurilor profesioniste, se ştie mai mult sau mai puţin nelămurit că el a scris o muzică nobilă, dar se pare că executantul ar fi monopolizat întreaga atenţie şi admiraţie de care este capabilă marea masă. Principalul interesat nu manifesta nici o emoţie, ca şi cînd el se încredinţa justiţiei imanente a grijii de revizuire a valorilor.

Cu toate acestea, a scrie nu era pentru el o trecere de timp sau consolarea unui virtuoz blazat. Cîţi dintre ei, într-adevăr, după ani de carieră, nu sînt cuprinşi de frumosul zel de a înnegri portative, fără să-şi dea seama că ceea ce produc a mai fost în prealabil auzit şi că o malaxare mai mult sau mai puţin prelungită în adîncurile subconştientului nu are calitatea de a înnoi.

La Enescu, darul de a compune datează din prima tinereţe, din vîrsta fragedă, cînd el scîrţîia primele note pe

Scanned with OKEN Scanner

vioara-jucărie, adusă, la rugămintea sa, din orașul învecinat. De atunci începuse să-și fixeze improvizațiile, fără să fi deschis niciodată o carte de teorie, reinventînd spre a le folosi elementele artei sale. Timpul petrecut la Conservatorul din Viena îi asigurase un bagaj suficient de cunoștințe pentru a-i permite să scrie, la paisprezece ani, un cvintet pentru pian și coarde, care depășește cu mult tema unui școlar. Hugues Imbert, care l-a ascultat în 1897 într-un salon de prieteni, și-a manifestat surpriza în fața unei opere atît de echilibrate și, în special, în fața unei originalități atît de frapante, în ciuda aspectelor care vădeau un brahmsian convins.

Din anul următor datează adevăratul său debut de compozitor (era încă elev la Conservatorul din Paris). La 13 februarie 1898, Edouard Colonne a dirijat la Châtelet prima audiție a *Poemei Române*, op. 1. Este un fel de *Simfonie pastorală*, în care autorul creionează impresiile din copilărie. Deși demonstrează o oarecare naivitate, o scriitură uneori scolastică, un sentiment dramatic destul de șovăitor, există totuși încă o volubilă afirmare de personalitate și îndrăzneală. Acest adolescent nu se teme să facă totul la dimensiuni mari : o sută patruzeci de pagini de partitură cu textul înghesuit, pentru o orchestră completă, și care sună cu tot atîta varietate, cît și strălucire. Darul de orchestrator se va manifesta mai mult încă în cele două *Rapsodii Române*, compuse la puțin timp după aceea și inspirate tot din folclorul național. Mult mai concise, evitînd orice „dezvoltare de dragul dezvoltării", ele nu și-au pierdut la ora actuală nimic din prospețimea cîmpenească și din vioiciunea mișcării.

Apar apoi culegerile destinate pianului. De astă dată, nu se poate să nu te uimească indiferența concertiștilor. Dacă *Suita I* în stil vechi, op. 3, este într-un anumit fel o imitație, *Suita a II-a*, cu titluri nu mai puțin arhaice : *Toccata, Sarabanda, Pavana, Bourrée*, abundă în invențiuni. Uimitorul pianist care era Enescu (cei care l-au auzit reducînd din memorie *Prélude à l'après-midi d'un Faune* sau episoade întregi din *Sacre du Printemps* nu vor găsi calificativul exagerat) adaugă compozitorului o cunoaștere, mai mult chiar, o intuiție subtilă a resurselor claviaturii și

Scanned with OKEN Scanner

pedalelor. Tratat în mod orchestral, acest contrapunct se însuflețește, clarificînd aparente complicații de scriitură, care se dovedesc necesare și fermecătoare. Vom admite cu plăcere că această tehnică de execuție nu este la îndemîna primului venit. Nu se va sublinia niciodată îndeajuns cît de preocupat este Enescu de culoarea sonoră. Chiar cîntînd o piesă pentru vioară solo, el nu încetează să combine sau să opună timbruri diferite. Grație cărora, el este poate unicul violonist sub arcușul căruia fugile de Bach țin auditoriul cu sufletul la gură.

În jurul anului 1900, intervine o transformare importantă. Rafinamentele scriiturii cedează în fața grijii pentru expresie. Perioadă de exaltare romantică, în timpul căreia sînt scrise primele două sonate pentru pian și vioară. Una, foarte inegală, stînjenită evident printr-o dorință de ortodoxie clasică nepotrivit îmbinată cu caracterul ideilor ; a doua realizînd un acord perfect între formă și conținut, cu lirismul ei arzător, cu scriitura ei agitată, care avea să uimească atît de puternic publicul, cînd a fost audiată în 1899 într-unul din micile Concerte Colonne din zilele de joi. Și aceasta pentru că tînărul maestru evolua cu o rapiditate decepționantă către o formă mai complexă, un sistem armonic cu totul deosebit de cel prețuit la Massenet, Saint-Saëns, Lalo. Cînd se va încerca să se facă o analiză riguroasă, se va observa îndrăzneala limbajului său muzical, într-o epocă în care aceasta era departe de a asigura succesul. Jean Huré a marcat acest rol de înaintaș în termeni minunați, cu ocazia eșecului *Simfoniei concertante,* în 1908 :

„Trebuie să afirmăm sus și tare : Enescu este dintre cei care impun forme muzicale, și nu dintre cei care li se supun . . . Talentul său e absolut sigur, și dacă uneori ne pare surprinzător, aceasta se datorează faptului că un geniu superior îl plasează deasupra înțelegii noastre.

Ar fi o naivitate să-l judeci pe Enescu după aceleași criterii aplicate cu atîta ușurință altor contemporani. George Enescu este cel mai „modern" dintre compozitorii contemporani. Fermecătorul autor al lui *Pelléas* pare să fi existat cu douăzeci și cinci de ani înaintea muzicianului din *Dixtuor*".

Octuorul, prezentat de cvartetele Geloso și Chailley, tot la Concertele Colonne de joi, avea să șocheze publicul și

Scanned with OKEN Scanner

mai mult încă. Însuși Colonne se arăta refractar. Unuia dintre prietenii săi care exclama: „Este oribil de frumos!", el i-a răspuns pe un ton aspru: „Cît e de adevărat! Ai pronunțat chiar cuvîntul exact. Dar e mai mult oribil decît frumos!"

Iar publicul a refuzat în mod hotărît să admită tensiunea unei dezvoltări bogate, aproape pînă la exces, și, în special, caracterul aspru și voluntar al unei armonii pentru care nu-l pregăteau deloc suavitățile impresionismului născînd. Și astfel *Octuorul* a fost retras de pe afiș.

Departe de a-l imita pe Debussy, ca atîția alții, Enescu se simțea atras atunci de Wagner, autorul *Maeștrilor cîntăreți,* de o polifonie tot mai elaborată, aceea a *Simfoniei* sale *în mi bemol* (prima audiție la 21 ianuarie 1906), aceea a *Simfoniei concertante,* a *Suitei pentru orchestră,* op. 9, a *Cvartetului cu pian,* a *Dixtuorului* pentru instrumente de suflat. Singurele care scapă acestei tendințe sînt *Cîntecele* de Clément Marot, transparente și fără ornamentații excesive.

Enescu mi-a povestit într-o zi cum farmecul wagnerian a fost întrerupt în mod brutal de primul război mondial (care de altfel — remarca nu-i aparține — trebuia să-i aducă atîția spectatori noi maestrului lui Tristan, la aceasta contribuind stîngăcia anti-wagnerienilor!). A fost mobilizat pe loc, în România, și afectat serviciului pentru răniți. Aplecîndu-se asupra rănilor lor, văzîndu-i atît de aproape pe soldații din țara sa, acești țărani stoici, tari la durere, resemnați să moară dacă acela le era destinul, el a fost pătruns de o admirație și de o recunoștință fără margini pentru ei. Ființa sa profundă, sensibilitatea sa de muzician s-au transformat extrem de mult. În existența sa anterioară de virtuoz rătăcitor, sărbătorit de toate capitalele, oaspete al unor saloane atît de puțin deosebite, fie că era la Paris, la Viena sau la Petersburg, el putuse să se considere cetățean al lumii. Dar atavismul îl stăpînea. Cînd, imediat după potolirea furtunii, va reîncepe să compună, operele sale vor fi impregnate de muzică populară românească, fără împrumuturi textuale, fără „efectele" unui orientalism ieftin. Schimbarea este mai profundă: o artă de septentrional rafinat s-a cufundat, în Răsărit, într-o baie de tinerețe și de

Scanned with OKEN Scanner

prospețime, de unde a împrumutat forțe noi, o înflorire de idei și ritmuri.

Aceasta este impresia ce se degajă din *Cvartetul pentru coarde* (interpretat de formația Flonzaley), din *Simfonia a III-a* (1921) și, mai ales, din acest *Oedip*, din care Enescu a dirijat, în martie 1924, la Concertele Colonne, trei *Dansuri* care, de astă dată, au obținut un succes triumfal.

*

Aceste însemnări, atît de vechi, vor avea, sper, valoarea unor mărturii, acum cînd Enescu nu mai este. El s-a stins la 4 mai 1955. Tînăra generație nu-și va da probabil seama de ceea ce a însemnat dispariția lui. De foarte mulți ani Enescu nu se mai producea ca violonist decît fără plăcere : boala care îl rodea îi făcea execuția din ce în ce mai inegală ; el își dădea perfect de bine seama de acest lucru și, simțind că forțele îi slăbesc pe zi ce trece, îi era cu atît mai greu să fure cea mai mică părticică din ceea ce forma rațiunea sa de a trăi — să scrie muzică. Îmi amintesc acum cu cîtă vioiciune mi-a afirmat acest lucru, cu ocazia uneia dintre ultimele noastre conversații, la Siena, acum trei ani.

În toate după-amiezele, către ora cinci, ținea un curs la Academia contelui Chigi. Se simțea atît de slăbit, încît era nevoit să stea culcat pînă la ora cursului. Mă primise în camera lui ; conversația își urma cursul ei normal, cînd am avut proasta idee de a-l întreba : „Puteți să compuneți în acest moment ?“ Ochii îi scînteiară, ca și cum aș fi pronunțat cuvinte ofensatoare : „Mai mult ca oricînd !“ a fost răspunsul său, rostit cu oarecare mîhnire. Dar imediat rîse de impulsivitatea sa și îmi explică pe-ndelete ceea ce i-a expus apoi și lui Bernard Gavoty și declarase, cu mult timp înainte, în interviurile acordate, dar sub formă de butade, cărora nu le-am dat decît pe jumătate crezare ; își ura activitatea de virtuoz, considera vioara ca pe dușmanul său intim, obligat fiind să-i consacre zilnic un timp furat pasiunii sale, misiunii sale de compozitor.

Scanned with OKEN Scanner

El era înainte de toate un polifonist, avea nevoie de multiplele voci ale orchestrei, alături de care instrumentul solist i se părea slab și insuficient. Iar eu încuviințam, gîndindu-mă la simfoniile sale, la grandioasa operă *Oedip*, a cărei reluare întîrzia atît de mult.

Dar în aceeași clipă revedeam ca o supraimpresie pe virtuozul din strălucitoarea sa tinerețe. În spatele acestui om încărunțit, epuizat, supt ca un Greco, care nu trăia decît prin privire, răsărea imaginea lui Enescu așa cum îmi apăruse pentru prima oară, acum aproape o jumătate de secol.

Am auzit vorbindu-se despre el, în mod fortuit, în felul cel mai nepoliticos. Ducîndu-mă în provincie la colegiul unde fusesem intern, am stat în vagon alături de muzicieni din orchestra din Angers, care nu s-au impus puternic prin aprecierile lor peremptorii asupra celebrităților din acel timp. Unul din ei, numindu-l pe George Enescu, a înșirat o serie de defăimări la adresa lui : nu avea nici un talent, era un arivist patronat de snobi . . . Or, peste puțin timp a avut loc concertul despre care am amintit mai sus. Nu voi reveni asupra lui, decît pentru a întări impresia de geniu pe care a lăsat-o tuturor în mod irezistibil, acest tînăr subțirel, cu frumoasa figură gînditoare, din care se desprindea impresia că muzica este elementul firesc, centrul vital.

Nici un alt muzician nu m-a făcut să resimt această impresie, într-o măsură atît de mare, și am retrăit-o la toate întîlnirile mele cu el. Memoria sa înmagazinase muzica din toate timpurile, din toate școlile. De curînd chiar, el acompania pe dinafară, la Marcelle Bunlet, un act întreg din *Amurgul zeilor*, făcînd din pian o adevărată orchestră.

Dar această imensă știință nu-i altera personalitatea de compozitor, despre care maestrul său André Gédalge garanta într-o scrisoare, datînd din 1923, referitoare la elevii săi cei mai noi, încheind : „Singurul dintre toți, după părerea mea, cu o personalitate adevărată și care nu-mi dă impresia că deformează ideile curente pentru a le face să pară mai noi este Enescu. În fond, și aceasta este părerea mea definitivă, este singurul care are într-adevăr idei și inspirație."

Scanned with OKEN Scanner

Nu sper să fi putut reda, în aceste cîteva pagini, întreaga personalitate a unui artist, mare printre cei mai mari și care adaugă darurilor sale de creator o imensă generozitate, o îngăduință fără margini, din care o mie de exemple ar merita să fie relatate. Adaug numai la toate omagiile care îi sînt sau îi vor fi aduse pe acela al unei admirații ce nu s-a dezmințit niciodată.

Scanned with OKEN Scanner

Virtuozi excentrici

Scanned with OKEN Scanner

Incultul Jarnovick

Astăzi sînt la modă viețile romanțate. Editorii se interesează atît de mult de viețile oamenilor celebri, încît se prevede în scurtă vreme epuizarea stocurilor. În acest moment, în care curiozitatea publicului se pleacă vrînd nevrînd asupra eroilor de mîna a doua, iată un virtuoz cu adevărat straniu, al cărui nume cu sonoritate îndrăzneață, a cărui existență aventuroasă, plină de peripeții, de contraste, de mistere, ar putea încînta pe autorul în căutarea unui personaj: Giovanni Mane Giornovichi, zis Jarnovick.

În prezent, un necunoscut. Documentele biografice repetă cu privire la persoana lui o mulțime de anecdote și puține fapte precise (trebuie să-ți dai osteneala ca să le strîngi) — ca și cum nu ar fi vorba de un violonist care timp de douăzeci de ani a fost cel mai celebru din Europa, cel mai răsfățat, probabil cel mai bun.

Unii biografi, printre care Arteaga, autorul bine informat al *Revoluțiilor teatrului muzical italian*, socotesc că s-a născut la Paris, în 1745. După Fétis, el ar fi scris cu

Scanned with OKEN Scanner

mîna lui, în 1784, în registrul marii loji masonice din Berlin, că era originar din Palermo ; iar compozitorul ceh Gyrowetz, contemporanul său, care se împrietenise cu el, declară în *Memoriile* sale că se născuse pe un vapor în apele teritoriale ale Ragusei (astăzi Dubrovnik), și deci trecea drept apatrid ...

Ceea ce se cunoaște cu precizie este că, după formula consacrată, „el manifestase din copilărie evidente înclinații pentru muzică" și studiase vioara cu Lolli, executant prestigios, puțin cam zăpăcit, maestru potrivit pentru un asemenea elev. Nici o altă însemnare despre tinerețea sa pînă la vîrsta de douăzeci de ani. Îl întîlnim în 1767 stabilit la Paris, strada Saint-Lazare, ca profesor de vioară. Aici, istoricul-romancier va putea imagina o legătură de rudenie plauzibilă cu un domn Gernovichi, care deschisese în aprilie 1761, pe bulevarde, o prăvălie de marionete în stil venețian.

Gloria și-a cîștigat-o brusc. La *Concertul spiritual* din 25 martie 1773, după ce executase fără mare succes al șaselea concert de Lolli, Jarnovick suscită entuziasmul cu una din propriile sale lucrări, primul concert în *la* major. Nu numai că a reușit să se impună, dar genul său a devenit modelul pe care toți se sileau să-l copieze. Cei mai vestiți dintre emulii săi se măsurau zadarnic cu tînăra glorie. La Motte însuși, regele *staccato*-ului, abia a reușit, în săptămîna Paștilor din 1775, „să clatine entuziasmul cunoscătorilor" în prima rundă, dacă se poate spune astfel ; la al doilea concert, care a avut loc în duminica lui Quasimodo, victoria îi reveni lui Jarnovick, a cărui interpretare pură, exactă și fermecătoare îl consacră definitiv. Numele său revine de atunci destul de des în programele *Concertului spiritual,* unde lucrările sale sînt cîntate de alți interpreți decît el. Cîteodată, cu Le Duc, Le Brun și Duport, el execută mici arii, aranjate pentru cvartet după gustul vremii. Este primit în saloane. El face muzică la D-na de Genlis cu Gluck și Monsigny, la baronul de Bagge cu Pieltain, elevul său (se va vedea ceva mai departe pînă la ce limite maestru și discipol au împins într-o zi întrecerea).

Memoriile secrete (urmași ai lui Bachaumont) relatează despre un concert dat în beneficiul său, în martie

Scanned with OKEN Scanner

1777, într-o sală împrumutată de prințul de Guéménée, și constată că la *Concertul spiritual* la care Jarnovick participă la sfîrșitul aceleiași luni, în prezența reginei Maria-Antoaneta, aceasta, în mod ostentativ, se abține să-l aplaude. Fără îndoială, el comisese vreuna din acele necuviințe pe care obișnuia să le facă.

In 1779, el părăsește brusc Franța din motive necunoscute. Prințul Frederic-Wilhelm al doilea al Prusiei îl angajează : după patru ani, neînțelegerea cu ceilalți artiști din orchestră, în special cu Duport, devenise iremediabilă. Pleacă și se plimbă prin toată lumea, veșnic în mișcare, ca pe timpul trenului sau avionului.

Este aplaudat în Elveția, în Germania, în Austria (la Viena face cunoștință cu Gyrowetz, în saloanele unui mecena, Franz Bernhard von Kees, unde îi întîlnește, de asemenea, pe Haydn, Mozart, Dittersdorf), în Polonia, în Scandinavia, în Rusia. Faima muzicii sale nu pare, cu toate acestea, să apună în Franța. Nu mai departe de 1781, concertele sale apar de șase ori în programul *Concertului spiritual.*

In 1790, anticipînd recentele inițiative ale teatrelor noastre naționale, coregraful Gardel montează, pe muzica unui concert de Jarnovick, actul al doilea din baletul său *Télémaque,* ce nu s-a bucurat de un prea mare succes. „Ideea, observă criticul de la «Gazette nationale», nu este poate atît de fericită. Atenția nu se poate împărți în mod egal. Cei mai sensibili la dans decît la muzică (și aceștia sînt cei mai mulți) au pierdut toată valoarea concertului, care era totuși foarte bine executat."

In 1791, el sosește la Londra, pleacă de acolo în Irlanda, în Scoția, revine la Londra, se face de nesuportat și părăsește Anglia în 1796 ; se va mai întoarce aci pentru ultima oară în 1799. La Hamburg, el profită mai mult de pe urma îndemînării la biliard decît de pe urma măiestriei de violonist. Ceea ce nu-l împiedică, în 1802, la vîrsta de cincizeci și șapte de ani, să uimească pe berlinezi prin vigoarea interpretării. La Petersburg, el nu dezamăgește, nici chiar după Rode.

„Vioiciunea și eleganța stilului său te-ar fi făcut chiar să-l crezi cel mai tînăr, dacă închideai ochii", scrie aba-

Scanned with OKEN Scanner

tele Robineau, el însuși violonist de mare renume. La Petersburg avea să-și încheie Jarnovick o carieră care îl adusese în nenumărate rînduri acolo. El cunoscuse un succes atît de mare în 1783, încît Caterina a II-a ordonase directorului ei de spectacole să-i ofere un contract. Fusese angajat cu un salariu anual de trei mii de ruble, în timp ce soția sa, de a cărei existență avem cunoștință numai de atunci, primea două mii de ruble ca actriță a trupei franceze de la Curte. El a locuit la Petersburg pînă în 1786, epoca voiajului la Viena și în alte locuri. A revenit în 1789 (nu pentru mult timp, deoarece dă concerte la Bâle în anul următor, din 1791 pînă în 1796 în insulele Britanice, iar din 1796 pînă în 1802, în Germania). La trei luni după ultimul său concert, moare pe neașteptate, la 23 noiembrie 1804, în timp ce juca biliard.

I s-au făcut funeralii grandioase. Koslowsky a compus o muzică pe care a cîntat-o în biserica catolică d-na Mara, înconjurată de coriști aleși. La puțin timp după aceea, în ianuarie 1805, Woldemar, elev al lui Lolli, a publicat un frumos articol necrologic în *Correspondance des professeurs et des musiciens*. Apoi, uitarea s-a așternut încetișor, acoperindu-l grijuliu cu voalul destinat de ea virtuozilor.

*

Și totuși, Jarnovick a fost un muzician care nu merita o uitare atît de bruscă. Ca executant, dovezile de admirație pe care le primise veneau de la judecători de valoare.

La Borde vede în el pe „unul dintre cei mai plăcuți violoniști care au existat vreodată ... te uimește și mai mult de fiecare dată cînd îl asculți. Nimeni nu a avut vreodată mai multă ușurință și simț al interpretării ca el, nici un arcuș mai minunat". Michael Kelly, ilustrul cîntăreț mozartian, care i-a cunoscut pe toți virtuozii din timpul său, Dittersdorf, violonist dintre cei mai reputați, fac elogiul, nu numai al ușurinței, dar și al farmecului și grației stilului său. Contrabasistul Dragonetti, prieten și uneori

partener al lui Viotti, declara într-o zi că Jarnovick era violonistul cel mai elegant pe care l-au auzit înaintea lui Paganini.

Aceeași eleganță și finețe, același farmec îi caracterizau și compozițiile. El avea mai mult instinct decît știință. Din perioada șederii sale la Viena, în 1786, el lăsa în grija lui Gyrowetz scrierea părților de *tutti* și a celor de acompaniament din concertele sale. Invenția sa tematică este însă generoasă și ingenioasă, chiar dacă dezvoltarea este slabă și formală. Romanțele, pe care el, printre cei dintîi, le-a substituit părților de *Adagio,* reflectă de minune sensibilitatea epocii sale — cîntece fără cuvinte pentru păstori de salon. In *Encyclopédie méthodique,* publicată în 1791, cînd Jarnovick trăia, un critic perspicace, Ginguené, a definit astfel concertele sale: „Jarnovick, a cărui execuție spirituală, amabilă și ușoară a constituit ani de-a rîndul farmecul concertelor noastre, a avut, din aceleași motive ca și Lolli(mai multă fantezie decît profunzime), aceeași indiferență pentru *Adagio;* și cum spiritul său independent se împăca greu cu orice jug incomod, foarte des ajungea chiar să le suprime în întregime. Nu a fost singura noutate pe care a introdus-o în concert. In general, el a făcut stilul mai puțin nobil și mai puțin măreț, în schimb, mai curgător, mai grațios, mai accesibil ascultătorilor obișnuiți, și presărînd mereu, cu dibăcie, în cele mai mari încurcături, pasaje ale unui cîntec simplu și popular, și-a format un gen al lui, care a devenit curînd la modă. Compunerea pieselor de acest gen, cerînd mai puțină bătaie de cap, mai puțin geniu și mai puțină știință, iar executarea lor fiind, de asemenea, mai puțin savantă și mai ușoară, n-au mai fost ascultate, n-au mai fost îndrăgite decît *concertele sale* sau cele ale imitatorilor săi. Deși nu este primul care a întrebuințat, ca ultimă mișcare, rondourile, el este acela care le-a folosit, în mod frecvent și plăcut; și mai ales lui îi datorăm această schimbare în forma concertului." Asupra acestui lucru, Ginguené este de acord că se abuzează de rondouri „a căror melodie, aproape totdeauna, ține mai mult de caracterul cîntecului decît de acela al întregii muzici, întocmai cum marile noastre opere s-ar sfîrși printr-un vodevil sau cum s-ar scrie o arie de estradă la sfîrșitul operei *Didona* sau *Ifigenia*".

Scanned with OKEN Scanner

În ansamblu, concertele lui Jarnovick, eclipsate într-o clipă de cele ale lui Viotti, nu le sînt totuși atît de inferioare cum s-ar fi putut crede. Ca maturitate tehnică, sînt tot atît de valoroase, sau aproape, și mari maeștri, printre care Baillot, le prezintă în mod elogios. Construcția lor e simplistă ; aici, nici Viotti nu excelează printr-o strălucire mai vie. Diferența și motivul destinelor lor atît de deosebite stă mai puțin în calitatea artistică a muzicii, decît în aceea a sentimentului care o inspiră : eroic și viril la unul, însuflețit de un fel de entuziasm revoluționar, după moda timpului care venea ; la celălalt, ușor, delicat, superficial, în tot mai mare dezacord cu exaltarea crescîndă a publicului.

În acest punct, romancierul va întîlni o enigmă destul de tulburătoare. În general, cu toții sînt de acord că există o legătură între caracterul unui creator și cel al operei lui, între personalitatea executantului și fizionomia interpretării lui.

Or, Jarnovick, atît de moderat, de fermecător și delicat în opera sa, ne apare în realitate ca un om straniu, brutal, incult. El își petrece timpul distrugînd prieteniile care i se oferă, risipindu-și banii procurați de forța talentului ; conștient de neîndemînarea sa pentru a înlătura loviturile soartei, el le provoacă, „*carving his own misery*", șlefuindu-și propria nenoricire, după expresia profundă pe care i-o aplică William Parke.

Dar nu totul este tragic în nenumăratele trăsături pe care le relatează contemporanii săi.

El are uneori impertinență umoristică : anunță într-o zi, la Lyon, un concert cu șase franci biletul. Puțini amatori, sau de loc. Văzînd aceasta, amînă concertul pe a doua zi, cu locuri de trei franci. De astă dată sala este plină, dar Jarnovick nu se prezintă ; plecase cu poșta pentru a se răzbuna pe avariția lyonezilor.

La editorul Bailleux, el sparge, din greșeală, un geam. — Cine sparge geamurile plătește ! strigă Bailleux. — Adevărat, răspunde Jarnovick, cît să vă dau ? — Treizeci de cenți. — Iată, ține trei livre. — Dar n-am să vă dau restul ! — Bine ! sîntem chit ! replică Jarnovick, spărgînd ali geam. Totul e minunat atît timp cît capriciile sale se

Scanned with OKEN Scanner

consumă pe obiectele fără viață. Dar nu merge totdeauna astfel ; predispoziția sa certăreață se complace cu încăierările, duelurile.

„La ultimul concert pe care l-a oferit baronul de Bagge, relatează «Correspondance secrète» din Métra, la 22 februarie 1777, cei doi vestiți violoniști, Jarnovick și Pieltain, s-au luat la ceartă, aducîndu-și reciproc acuzația de a fi cîntat fals. Pieltain i-a dat o palmă lui Jarnovick ; acesta sare asupra adversarului său, zgîriindu-l cu unghiile ; s-a intervenit pentru a-i separa ; ofensatul, neavînd decît dinții liberi, se servea de ei pentru a-i apuca nasul lui Pieltain. Prințul de Guéménée, căruia îi aparțineau cei doi muzicieni, le-a interzis mai întîi să se bată, dar cînd i s-a arătat că acest lucru se va întîmpla, mai devreme sau mai tîrziu, în mod inevitabil, a consimțit cu condiția ca el să numească pe martorii luptei . . . Pieltain a fost destul de grav rănit, dar în afară de pericol. Impăcarea celor doi muzicieni s-a făcut cu solemnitate, spre marea satisfacție a celor ce o doreau ; și pare sinceră."

Pentru o altă nebunie, Jarnovick și-a atras în scurt timp dizgrația prințului de Guéménée. Mai tîrziu, el l-a provocat pe Saint-Georges, cel mai de temut scrimer din timpul său, ajungînd chiar să-l pălmuiască. Saint-Georges s-a întors către un martor și i-a spus cu simplitate : „Admir prea mult talentul lui pentru a mă bate cu el !"

La Londra, Shaw, dirijorul din Drury Lane, a scăpat ca prin minune de duelul pe care el îl căuta. Kelly redă astfel scena : „M-am folosit de influența mea pentru a-i împăca. J. nu știa nici un cuvînt englezesc. Shaw, nici un cuvînt franțuzesc. Amîndoi m-au acceptat ca arbitru. Traduceam cît mai exact posibil. Din nenorocire S., răspunzînd la unul din reproșurile lui J., spuse : „Poh ! poh ! (Peuh !) — La naiba ! strigă J., ce înseamnă acest poh ! poh ! . . . Poh ! poh ! Nu voi asculta nici un cuvînt pînă cînd nu-mi veți traduce «Poh ! poh !». Dorința mea de a-i împăca a fost un timp împiedicată de faptul că nu știam, într-adevăr, cum se traduce în franțuzește sau în italienește acest «Poh ! poh !» Pînă la sfîrșit, am reușit să-i împrietenesc."

Scanned with OKEN Scanner

Față de Cramer, dimpotrivă, Jarnovick s-a purtat atît de grosolan și i-a refuzat cu atîta încăpățînare satisfacția, în 1796, încît a trebuit să părăsească Londra însoțit de dezaprobarea unanimă. Nepoata d-nei de Genlis, d-na Bochsa, în *Mémoires sur l'impératrice Joséphine*, ne povestește o altă ispravă a lui la Londra : „El dădea un concert ; sala era plină. Începe să cînte și, văzînd că șușotelile continuă, că zgomotul linguriților și al ceștilor nu se sfîrșea, se întoarce spre orchestră și spune cu glas răspicat : «Opriți-vă prieteni. Acești oameni nu înțeleg ce este arta. Am să le cînt ceva pe gustul lor, destul de bun pentru băutorii de apă caldă !» Și cîntă imediat *J'ai du bon tabac*. Amuzant este faptul că a fost acoperit de aplauze, că această a doua bucată a fost ascultată cu atenție și că ceștile de ceai nu mai circulară decît după ce el termină."

Față de Viotti, aroganța sa dispăru aproape complet : își confruntaseră talentele prima dată la Berlin, unde Viotti îl învinsese. Cînd s-au reîntîlnit la Londra, în 1792, Jarnovick îl acostă pe neașteptate pe rivalul său și îi spuse : „De mult timp îți port pică ; să terminăm cu cearta, să ne luăm viorile și să vedem, în sfîrșit, care dintre noi doi va fi Cezar sau Pompei". Învins din nou, nu-și pierdu cumpătul și strigă : „Pe legea mea, dragă Viotti, trebuie să mărturisesc că numai noi doi știm să cîntăm la vioară !". Tot din cauză urii împotriva unui rival, Salomon, s-a făcut vinovat de o impolitețe grosolană față de regina Angliei. Ea își manifestase dorința de a-l asculta pe Jarnovick. La 2 mai 1795, el sosi, în vederea concertului, la York House ; zărindu-și însă dușmanul, o luă la sănătoasa, părăsind asistența, pe regină și curtea.

Incultura era pe măsura lipsei de educație. Oboistul W. T. Parke se afla într-o seară, împreună cu el, la niște prieteni comuni, la Hampstead. În momentul plecării, Jarnovick, neputînd să pronunțe numele străzii pe care locuia, după atîția ani petrecuți în Anglia, căuta în zadar să se facă înțeles de către birjar. Numai atunci cînd, în disperare de cauză, avu ideea de a cînta aria din *Malbrouck*, prietenii au putut să-i îndrepte trăsura spre strada Marlborough.

Scanned with OKEN Scanner

Analfabet în limba engleză, nu era mai puțin în franceză. Posed de la el o scrisoare, adresată fiicei sale, cu o ortografie atît de fantezistă, încît am socotit necesar să o redau întocmai :

Ce 6 marce 1791.

Ma chiere filie jecre que tue teribleman ecupe a ton clavecen puisque jesui silontan sans resevoer de letre de toe. Cela ne manpechie pa de tecrire pur taprandre tout ce qui metarive. ne tatanpas a de bone nuvele car jenanè que de movese a taprandre. anariaianta dublen le docter clarque evenu me voer. je matande avoer un ome duncertenaje. poendutu je voe un jenome danviron 24 anè — quie docter de musique sansanduter, par la protecsion du viceroe qui nancepa devantaje. 8 jur avan le premie concer, jevoe dan le papie que il etanoncé su la direcsion du docter clarque ede Mo jenevic etan forsurpri de fiu chie ie docter, e luidi que mon contra et tet su la direction du docter clarque et non su la direcsion Mo jenevic il ma repondu que il cetet asosie avec jenevic pour partajer le risque de lantraprise, je luie repondù que Mo jenevic nete didune fortune a merepondre de monarjan ni dune réputasion a etre mon directer et que je ne jure pa susa direcsion. tucone mon caractere, je pri de lumer e evolu aler anloe. me mesami quionlu mon contra mon concelie denanrien fere, parce que la loie de sepeisi perme a tutome qui fet unantreprise desasosier ave qui bon luisamble et que ce tet la fote deselui qui avefe le contra, denepa lavoer espliquie .mevoian atrape come une suri e reflechisan, a ma movese situasion, je me suidi amomeme, si jemanve, je pasere et ma povre quiamporte larjan desuscripter a reflechisan a mononer et ma povre familie je me sui sumi a mon movesor. quilque tan apre je mesuis truve avec Mo le docter et Mo jenevic — je leredit que ilsete de polison davoer abuse de ma bonefoe, e quesanlaloe je le prendre par le ne e je ler donere de cudebaton, ilson resu mon compliman come de polison que il son, et on fe boucu de cabale contre moe. je mesui tenu chiemoe, je jue o 4 concer quietet ranpli come il niapaudecsanple, ilson ganie un arjan imance e jeu la duler devoer partaje, me depulie, le jur de mon benefise etantarive, lonlaremi 3 foe, e le jur, que lonla done, iliave dan la ville unespese de rebelion contre le parleman epersone nose sortir, ce qui fe que il niau a mon concer que 47 gine. dan mo maler jeu le plesir de voer que ilseron oblije de deburce 200 gine, tu boe da precela ma chier mimi que ton pere ne doe pas etre contan, et que neian an tut que 150 gine il me tenposible de fere oner amesafere a londre — ce pourqoe je croe que je prandre le parti de ne pas ireturne jusque je puice fere oner a mesafere. je te dire ma resolution e u tu poura me rejoindre aveque la petite sofie — anatandan —

Scanned with OKEN Scanner

demen je tanvere delarjan que je te recomande de bien menaje. adie ma chere mimi je tanbrase bien tandreman ensique petite sofie evou done a tutede ma bededicsion.

Votre pere,

GIORNOVICHI

done moe de nuvele de mesafe ene parle apersone de mon proje — car je per detre arete ist ce pourquoe je ne conte pa ireste lontan — tachie de me doner de nuvele de merote — car je tranbleque si ele revin a londre venan de pari lonne lui fase quiter langletere come on me le di — ce cere peie bien chiere la sotise que ela fet a presavoer reste 6 moe an prison setidela medesole — ce pourquoe malgre tu le plesir que jore alarevoer, jore prefere pour ce momansi quie le resta chiesa mere, jusqueas que les afer chianje je lui ore anvoieie larjan que jore pu pour sonatretien etan persuade quele seconduira tujur come une brave fame, adie me chier anfan.

Ma chiere mimi je vien deresevoer ta letre omoman que jalefer partir celeci e je mesusanprese daler chierchie ancore enpe darjan jour ajuté aselui que ja le tanvoier pour que tu puise anfer parvenir a la povre merote — me je cren bien que larjan ne lui arive trotar ou que il nesegare anchienmen — povre fame — je cren bien pour sa situasion — car je per que anarivantaduvre, o ne la face partir ou que lon la mete an prison ce pourquoe, il me vinten proje — que voesi, ci tuale chie md la duchiece de devonchire — e lui raconter mesenquietude osuje de merote pour que ele la bonte de lui feravoer en pasepor opre du ducque de portelande de qui ele parante — je cre que ele le fere parseque e la bonquier — sepandan ci tu trouve quiel cotre moien, anploele — voe consulte aoston e priluiosi decrire a pleil pour quil lui remete le 10 lui — alor ele poura partir aveque ce 10 lui de pari a cale, e a cale ele trouvere 15 gine que je tanvoe pour lui fere paser — voe ma chiere mimi fe tut le mie que tu poura —je tanvoe isi joen 27 gine et 2 que tu doe avoer resu de md mara, qui fonantu 29. tu ananvoera 15 a merote — e 14 qui te reste, pour toe pejer la nurise de la petite sofie — et anploie le reste pour toe e la pansion aveque boucu deconomie — car diece coman turneron lesafere, dans le moman osi critikue quenu lesome — larjan que je tanvoe ne peiable que dan quielque tan — me tupe le fere esconte pour quielque chielen — aoston te dire sela, va ocecur de merote le plu pronteman que tu pura, car ile de notre oner de la tirer danbara — adie ma chiere filie je tanbrase esi que sofie e vou done a tute de benedicsion — esui votre afecsione pere

GIORNOVICHI

reponse osit o ma letre resu pour savoer situa resu larjan.

Scanned with OKEN Scanner

Draga mea fiică,

Cred că eşti teribil de ocupată cu clavecinul tău, deoarece de atîta timp nu am mai primit nici o scrisoare de la tine. Aceasta nu mă împiedică să-ţi scriu, pentru a te înştiinţa de tot ce mi s-a întîmplat. Nu te aştepta la veşti bune, căci nu am să-ţi transmit decît din cele proaste. Sosind la Dublin, doctorul Clarke a venit să mă vadă. Mă aşteptam la un om mai în vîrstă ; dar de unde ! Văd un tînăr cam de 24 de ani, care este doctor în muzică fără s-o bănuiască, prin protecţia vice-regelui care nici el nu ştie mai mult. Cu opt zile înainte de primul concert, am citit în ziare că el fusese anunţat sub direcţia doctorului Clarke şi a dlui Janiewicz. Foarte surprins, m-am dus la doctor şi i-am spus că contractul meu era sub direcţia doctorului Clarke, şi nu sub direcţia dlui Janiewicz. El mi-a răspuns că se asociase cu Janiewicz pentru a împărţi riscul acestei acţiuni. Eu i-am replicat că dl. Janiewicz nu avea nici atîta avere pentru a răspunde de banii mei, şi nici acea reputaţie pentru a putea fi directorul meu şi că eu deci nu voi cînta sub direcţiunea lui. Tu îmi cunoşti caracterul : m-am înfuriat şi am vrut să apelez la lege (să-l dau în judecată). Dar prietenii mei care citiseră contractul m-au sfătuit să nu întreprind nimic, deoarece legea acestei ţări permite oricui întreprinde ceva să se asocieze cu cine îi convine, şi că era vina celui care încheiase contractul că nu explicase acest lucru. Văzîndu-mă prins ca un şoarece şi judecînd asupra neplăcutei situaţii, mi-am spus : „Dacă plec, voi trece drept un om care fură banii persoanelor ce au subscris" ; şi, reflectînd asupra onoarei mele şi a sărmanei mele familii, m-am supus nenorocitei soarte. După puţin timp, m-am întîlnit cu dl. doctor şi cu dl. Janiewicz. Le-am spus că au fost nişte puşlamale cînd au abuzat de buna mea credinţă şi că, fără nici o lege, îi voi lua de nas şi le voi trage nişte lovituri de baston. Ei au primit complimentul meu ca nişte derbedei ce sînt şi au făcut multe intrigi împotriva mea. Dar m-am ţinut deoparte, am cîntat în patru concerte, la care a fost enorm de multă lume, ca niciodată ; ei au cîştigat o sumă imensă, iar eu am avut durerea de a vedea cum îşi împart tot ceea ce mi-au jefuit.

Cînd a sosit ziua concertului dat în beneficiul meu, acesta a fost amînat de trei ori, iar în ziua în care a avut totuşi loc, în oraş era un fel de rebeliune contra Parlamentului, şi nimeni nu îndrăznea să iasă, astfel încît nu s-au realizat decît 47 de guinee. In nenorocirea mea, am avut plăcerea să văd că vor trebui să dea înapoi 200 de guinee ! Din toate acestea, tu vezi, draga mea Mimi, că tatăl tău nu poate să fie mulţumit şi că, neavînd decît 150 de guinee, mi-e imposibil să fac faţă treburilor mele din Londra. De aceea, cred că voi lua hotărîrea de a nu mă întoarce acolo pînă ce nu voi putea face faţă obligaţiilor mele.

Îţi voi comunica hotărîrea mea şi unde mă vei putea găsi cu mica Sophie. In aşteptare, îţi voi trimite mîine bani, pe care îţi recomand să-i economiseşti. Adio, draga mea Mimi. Te îmbrăţişez cu dragoste, ca şi pe mica Sophie, şi vă dau la amîndouă binecuvîntarea mea.

Tatăl tău,

GIORNOVICHI

Scanned with OKEN Scanner

Instiinţează-mă despre afacerile mele şi nu vorbi nimănui despre proiectul meu, căci mi-e frică să nu fiu oprit, aici ; de aceea, nu cred că voi rămîne mult timp.

Incearcă să-mi dai veşti despre Mérote, căci mi-e teamă că dacă vine la Londra, de la Paris, să nu i se pună în vedere să părăsească Anglia, după cum mi s-a spus. Ar însemna să plătească destul de scump prostia pe care a făcut-o, după ce a stat şase luni în închisoare. Această idee mă întristează ; de aceea, cu toată plăcerea pe care aş avea-o să o revăd, aş fi preferat ca, pentru moment, să rămînă la mama sa, pînă cînd se schimbă lucrurile. I-aş fi trimis banii pe care îi am pentru întreţinerea ei, încredinţat că se va comporta ca o femeie cumsecade. Adio, dragul meu copil.

Draga mea Mimi, am primit scrisoarea ta în momentul cînd o expediam pe aceasta şi m-am grăbit să mai caut ceva bani pentru a-i adăuga la cei pe care tocmai voiam să ţi-i trimit, pentru ca prin tine să-i parvină sărmanei Mérote. Dar mă tem ca banii să nu-i sosească prea tîrziu sau să nu se piardă pe drum. Biata femeie ! Sînt îngrijorat de situaţia ei, căci, sosind la Douvres, mi-e teamă să nu o forţeze să plece sau să nu o bage la închisoare. De aceea, mi-a venit următoarea idee : dacă te-ai duce la dna ducesă de Devonshire să-i arăţi toată neliniştea mea cu privire la Mérote, ca ea să aibă bunătatea de a-i obţine un paşaport de la ducele de Portland, cu care este rudă, cred că ar face acest lucru, fiindcă are inimă bună. Dar dacă mai cunoşti şi alt mijloc, foloseşte-l. Vezi, consultă-l pe Aoston (?) şi roagă-l (sic) să-i scrie lui Pleyel ca să-i dea cei zece ludovici. Cu aceşti 10 ludovici va putea pleca de la Paris la Calais, iar la Calais va găsi 15 guinee pe care ţi le trimit pentru ea. Deci, draga mea Mimi, fă cum crezi că e mai bine. Iţi trimit alăturat 27 guinee şi cu 2 pe care trebuia să le primeşti de la dna Mara, fac în total 29. Vei trimite 15 lui Mérote, iar 14 îţi rămîn ţie, pentru a plăti pe doica micii Sophie, restul foloseşte-l pentru tine şi pensiune, cu multă economie, căci Dumnezeu ştie ce întorsătură vor lua lucrurile, în momentele critice în care ne aflăm. Banii pe care ţi-i trimit nu-ţi vor parveni decît peste cîtva timp. Dar îi poţi sconta pentru cîţiva şilingi. Aoston îţi va spune. Sări în ajutorul lui Mérote cît poţi de repede, căci este de datoria noastră să o scoatem din încurcătură. Adio, draga mea fiică, te îmbrăţişez, ca şi pe Sophie, că binecuvîntez pe amîndouă, tatăl tău iubitor,

GIORNOVICHI

Răspunde imediat ce primeşti scrisoarea ca să ştiu dacă ai primit banii.

Promisesem mister aceluia care ar fi scris viaţa romanţată a lui Jarnovick : această scrisoare îl conţine din plin. Este cunoscut Clarke, dirijorul, şi Janiewicz, un vio-

Scanned with OKEN Scanner

Ionist de mare talent, cu toate spusele eroului nostru — și care se produsese cu succes la *Concertul spiritual* (25 decembrie 1787) — și dna Mara cîntăreața, și Ignace Pleyel, compozitorul. Dar cine bănuia existența lui Mimi, Sophie, Mérote ? Deci, sărmanul rătăcitor tîra după el o familie ! Hărțuit de creditori, ruinat din cauza nenorocului, trebuie să mai aibă și grija întreținerii unei femei care iese din închisoare, și care riscă să intre din nou, și a unor fetițe, una fiind foarte mică. Dincolo de succesele, de strălucirea, de trufia lui Jarnovick, o viață de nenorociri, de neliniști, o luptă inegală contra lui însuși, împotriva acestui nefast caracter pe care și-l cunoaște și pe care nu și-l poate schimba.

Comicul jargonului său se pierde în fața tristeții pe care o exprimă, și ești cuprins de milă pentru nenorocitul înlănțuit de soarta sa potrivnică, „*carving his own misery*“ . . .

Scanned with OKEN Scanner

Alexandre Boucher

„Artist unic în felul său, original pînă și în imitațiile sale, conducător de neimitat al școlii romantice în arta muzicală, Alexandre Boucher a fost, fără îndoială, primul violonist al secolului nostru, nu numai în Franța, ci și în Europa."

Această declarație încheie pagina două sute patruzeci și cinci, și ultima, a unui volum publicat de Gustave Vallat, în 1890, despre Alexandre Boucher. Și, desigur, ne surprinde: „Șef al școlii romantice, primul violonist din Europa"?

Dacă ar fi fost adevărat, cum spunea un altul, foarte simplu, s-ar fi știut. Or, sînt destui cititori cultivați care ignoră pînă și numele eroului mai sus citat, fără să li se reproșeze nimic.

Astfel, două extreme stau față în față: istoriograful, îndrăgostit nebunește de subiectul său; publicul muzical care, nu mai puțin nebunește, se dezinteresează de el. Oricît ți-ar fi de indiferentă găsirea adevărului între două

presupuneri, aflat la egală distanță de aceste erori contrastante, trebuie să mărturisim că el se află colo, și nu în altă parte, și că, deși nu a fost Paganini, Schumann, Berlioz sau Liszt, Boucher rămîne totuși un personaj de o însemnătate marcantă.

Nu avem de gînd să povestim viața aventuroasă a violonistului nostru, dublînd astfel cartea care i-a fost deja consacrată. O vom rezuma cît se poate de scurt, referindu-ne la tot ceea ce pare adăugat sau imposibil de controlat.

Ceea ce ne tentează este verificarea anumitor puncte asupra cărora ne-au parvenit informații din alte surse decît însemnările personale ale lui Boucher sau din amintirile văduvei sale, pe care Gustave Vallat și-a întemeiat expunerea cu aspect de panegiric; ceea ce se poate deduce de aici asupra adevăratei personalități a lui Alexander Boucher.

S-a născut la 11 aprilie 1778, la Paris, strada Saint-Maur, ca fiu al unui fost muzician al Mușchetarilor gri * ai lui Ludovic al XV-lea, remarcat de marchizul de Jumilhac, care îl luase ca secretar intendent. Micul Alexandre s-a dovedit, din cea mai fragedă vîrstă, extrem de dotat pentru muzică. El avea șase ani cînd Maria-Antoaneta ceru să-l asculte. A fost chemat la Versailles. Trece cu mîndrie prin fața oamenilor de serviciu „care, cu tot aerul lor arogant, nu-l intimidează de loc". (*Dixit* Boucher, prin intermediul povestirii lui Vallat.) Regina este cucerită. „Ah! exclamă ea, ce copil frumos! Ce dezgheţat este! Ce privire deschisă! Cît de fericită trebuie să fie mama sa pentru un băiat atît de frumos, de sănătos și atît de inteligent!"

Acolo, acest băiețel se îndrăgostește de o fetiță Céleste Gallyot (una din însoțitoarele Doamnei regale **), pe care o cere în căsătorie, cît se poate de serios, și cu care, mult mai tîrziu, s-a și căsătorit.

Despărțit de ea într-o bună zi, în cursul acestei logodne candide, el pleacă în căutarea ei și străbate, plîngînd și

---

* Mușchetarii formau garda călare a regelui și erau constituiți în două companii ce se distingeau prin culoarea cailor: gri și negri (n.r.).

** Madame Royale — titlu ce se dădea fiicelor regelui și soției fratelui regelui (n.r.).

strigîndu-şi iubita, parcul din Versailles şi pădurea Satory, unde adoarme istovit. E găsit abia în zori. „Astfel, la vîrsta de şase ani, Alexandre Boucher iubea la nebunie şi dezvăluia, în pasiunea sa, toată impetuozitatea unei naturi arzătoare şi neîmblînzite . . .“

În acest timp îşi continuă studiile de vioară cu diverşi maeştri — Subrin de Sainte-Marie, apoi Gaviniès, care, tot după spusele lui G. Vallat, îl revendică în termeni pompoşi : „Acest copil, adevărată mică minune, este sortit să devină unul din primii artişti ai secolului. Aduceţi-mi-l mie : vreau să-i dirijez studiile pentru a-l ajuta să-şi dezvolte geniul precoce, iar misiunea mea va fi cu atît mai uşoară, cu cît are cu adevărat focul sacru.“

Lucrează cu Guillaume Navoigille, care-l ajută să intre la liceul artelor, fondat de dna de Mortaigne, şi curînd îl duce în turneu la Orléans, apoi la Bourges, unde arhiepiscopul cere să-i fie încredinţat pentru a locui pe lîngă el. La stăruinţele mamei sale, micul Alexandre se întoarce la Paris, în ajunul Revoluţiei. Conform afirmaţiilor lui, ar fi jucat un rol de primordin în timpul acestor evenimente care zguduiau Europa. G. Vallat ni-l prezintă urmărind asiduu discuţiile ce aveau loc la el, asupra problemei arzătoare a noilor doctrine, „. . . avid să-şi îmbogăţească spiritul de adevărurile pe care ei (tatăl său şi prietenii săi) le proclamau şi să-şi umple sufletul de sentimentele generoase pe care dragostea pentru binele public le inspira . . . Din punct de vedere moral, Alexandre nu mai era un copil : simţea trezindu-se în el (unsprezece ani !) acele puternice pasiuni care duc pe om la nebănuite realizări. Ca fizic însă, era foarte slăbuţ.“ După şase luni de antrenament într-o cazarmă învecinată, se produce o metamorfoză : „Alexandre se dezvoltă văzînd cu ochii, în mod prodigios ; el creştea, pieptul i se lărgea, membrele deveneau, pe fiecare zi, mai puternice ; aproape că muşchii lui aveau deja forţa oţelului . . .“ El trece, de asemenea, în fruntea camarazilor săi de la liceul artelor, învăţîndu-i aspra meseric a armelor şi iată-l „îmbrăţişînd cauza Revoluţiei cu toată ardoarea fiinţei sale“. Participă la căderea Bastiliei, mereu în avangardă, fericit să poată înfrunta pericolul printre primii ; şi tot el este acela care, cocoţat pe spatele

Scanned with OKEN Scanner

unui sergent, apucă textul capitulării, întins prin ferestruica zidului. Ceea ce nu-l împiedică să vadă cu o precizie de invidiat o sumă de fapte despre care istoricii Revoluției nu spun nici un cuvînt.

Aci apare o trăsătură caracteristică a psihologiei lui Alexandre Boucher, pe care G. Vallat nu o amintește și pe care o vom întîlni adesea : este ușurința, spontaneitatea, am putea spune, cu care el aranjează, modifică, interpretează evenimentele, pentru ca acestea să pară în avantajul său. Căci, iată cererea adresată de el ducelui de Orléans, cu douăzeci și șase de ani mai tîrziu (Este o pagină de format mare, dictată de Boucher, corectată și semnată de mîna sa, și care poartă, pe margine, o apostilă foarte binevoitoare a primarului din Fontainebleau, Du Bois d'Arnouville) :

A.S.R. Monseniorului duce de Orléans

Alexandre — Jn. de Boucher (născut la Paris în 1778), fost director de muzică și prim-violonist la vechea Curte a Spaniei, membru de onoare al Confederației muzicale elvețiene, al mai multor academii și societăți savante etc., are onoarea de a-și manifesta, în fața Alteței Voastre, dragostea pentru augusta familie a Bourbonilor. Evitînd Revoluția de la vîrsta de 16 ani, el s-a refugiat în Spania, pe lîngă Majestatea Sa Catolică Regele Carol al IV-lea, care l-a primit cu o deosebită bunăvoință, apropiindu-și-l printr-o funcție onorabilă ; acest generos monarh, judecînd că fusese destinat gloriei statului său, a Binevoit, în plus, să-l Trateze în alt Chip și să-l onoreze chiar cu intimitatea sa.

Revenit după aceea în patria sa, pentru motive de sănătate, care l-au oprit de a se reîntoarce în Spania, și deși nu mai aparținea Acestui bun Rege, în timpul necazurilor sale nu a ținut seama decît de atașamentul său față de familia Augustilor Bourboni. In imposibilitate de a da dovezi utile prinților noștri legitimi din Franța, el s-a consacrat din nou, cu aceleași sentimente, nefericitului rege Carol al IV-lea și, o dată cu sosirea acestui prinț la Fontainebleau, reveni în Franța, în mod Expres, pentru a-i oferi viața sa, consacrîndu-i toată Existența sa și aceea a numeroasei sale familii (el nu voia să accepte atunci nici o

Scanned with OKEN Scanner

despăgubire, nici solda pe care generosul Carol al IV-lea dorea să i-o ofere). Atunci el avu curajul să Fie singurul Francez care a îndrăznit să-i aducă Consolări, cînd toți Îl părăseau, nefiindu-i teamă să i se adreseze (în prezența Curții napoleoniene — care Era acolo din ordin) și să se culce nu departe de Carol al IV-lea, pentru a veghea mai bine asupra prețioaselor lui zile! Această acțiune era atunci foarte periculoasă, căci nimeni nu îndrăznea nici măcar să pronunțe numele unui Bourbon. Ea a fost remarcată, și, ca preț al devotamentului Exemplar, domnul Bourbon, mișcat pînă la lacrimi de această trăsătură de curaj și de credință, care mai tîrziu m-a costat ani de proscripție, mi-a spus atunci în public și în fața autorităților, strîngîndu-mă la pieptul său: „Vino în brațele mele, îți cunosc sentimentele, nu mă părăsi niciodată" etc. etc.... Aceste auguste cuvinte au fost consemnate pînă și în jurnalele timpului atît cît permiteau împrejurările. Ele sînt Exacte și cunoscute de toți aceia care le-au auzit pronunțate de Carol al IV-lea la Fontainebleau (și atestate de numitul primar al orașului). Din acest moment, Carol al IV-lea a vrut ca numitul Boucher să reia alături de persoana sa sacră o funcție intimă. Și nimeni nu a îndrăznit să-L separe, decît atunci cînd acest monarh a plecat la Roma. Cel care vă adresează aceste rugăminți a fost, în cele din urmă, desemnat ca principală victimă, împreună cu numeroasa sa familie, al cărei devotament i-a pricinuit ruina. El a avut penibila glorie de a Fi primul în capul listei care îi proscria individual pe vechii și credincioșii servitori cărora Regele le era atașat, și fără nici un menajament pentru acest monarh venerabil, model al atîtor virtuți reunite!!! Subsemnatul avea în plus vina de a Fi unul dintre puținii Francezi care nu au cerut niciodată decît pe fiul lui Ludovic cel Sfînt și nici nu au vrut să servească decît pe această augustă familie. În urma acestei conduite, solicitantul Speră că Alteța Voastră Regală va Binevoi să-l distingă, admițîndu-l în serviciul său, în calitate de prim-muzician sau în orice altă slujbă, după capacitatea sa, ori ca secretar. El are ca Soție unul din cele mai mari talente ale Europei, de o ținută și de o educație atît de distinse, încît a fost aleasă să Învețe pe infantele Spaniei. De asemenea ea era în Franța Doamnă

Scanned with OKEN Scanner

de companie a Reginei și a fost prima harpistă și pianistă a Bunului Rege Carol.

Din aceste Considerente îndrăznește solicitantul să invoce pe protectorul Artelor în Franța și, mai ales, din cauza Caracterului Invariabil și a actelor sale de un curajos devotament și de credință pe care el le-a avut în timpurile primejdioase, din sincer atașament pentru augustii Bourboni, tot atît de dragi ca și doriți.

Așteptînd această favoare specială, el are onoarea să fie, monseniore, al Alteței Voastre Regale, Prearespectuosul și Preacredinciosul servitor

ALEXANDRE BOUCHER

strada Duphot No. 6, lîngă Assomption Saint-Honoré, Paris, 19 octombrie 1814.

Această cerere se împacă destul de greu cu precocea ardoare revoluționară a lui Boucher: s-ar trece peste ea, atribuindu-se unei porniri tinerești predilecția, curînd potolită, pentru ideile din 1789, dacă, la o vîrstă mai înaintată, violonistul nostru nu s-ar fi mîndrit din nou cu aceste idei. In aprilie 1848, avea loc la Paris o adunare generală a artiștilor-muzicieni, destinată să aleagă un delegat, pe lîngă guvern, dintre membrii săi. „Gazete musicale" din 13 aprilie 1848 relatează în acești termeni: „Dl. Alexandre Boucher a apărut primul la tribună: așa hotărîse soarta. Veteranul viorii a rostit doar cîteva cuvinte, pentru a-și dovedi devotamentul față de cauza artiștilor, luîndu-și angajamentul să o apere cu măiestrie, dacă i se va încredința lui. Cuvîntarea sa demonstra clar, după cum a spus-o, de altfel, și el, că mînuiește cuvîntul mai puțin bine ca arcușul. El a dat o mărturie de sinceritate, care a înveselit mult adunarea, spunînd că fusese întotdeauna republican, de la luarea Bastiliei, dar că se ferise să se laude sub regimurile precedente!" Și adunarea l-a ales pe Halévy.

Să reluăm romanul lui Alexandre în zorile Revoluției. Este epoca angajării sale în garda națională, unde, la doisprezece ani, la 7 septembrie 1790, primește un brevet de voluntar semnat de Lafayette (același Lafayette îi va remite mai tîrziu o pușcă de onoare). Aventurile plouă: co-

Scanned with OKEN Scanner

pilul cu mușchii de oțel se măsoară în duel cu un adversar de treizeci de ani, scrimer de meserie, pe care îl dezarmează ; se încolonează în 1792 cu voluntarii care pleacă în Champagne, se bate „ca un leu" la Sainte-Menehould, se îmbolnăvește. „Dezolat că nu a putut participa la victoria de la Valmy și trăind cu speranța de a-și lua revanșa în bătălii, imediat ce își va căpăta puterea", încearcă să-și ascundă, în fața părinților, boala. În zadar : este readus la Paris, unde își caută norocul. Trecînd prin fața casei lui Viotti, încearcă să obțină de la acesta cîteva lecții. Dar are nefericita idee de a-i cînta o lucrare de Mestrino, cel mai temut concurent al piemontezului. Dialog :

„Nenorocitule, netrebnicule, ticălosule, vii aici pentru a mă sfida ; ești trimis de rivalul meu pentru a-mi cere lecții. Trebuie să fii elevul lui favorit, altfel cum ai executa așa de surprinzător aceste bucăți pline de atîtea dificultăți ? N-o să mă las înșelat de tine ! Ieși de aici, să nu mai vii niciodată sau te arunc pe ușă afară !

— Dar, Domnule, vă înșelați, vă afirm că nu-l cunosc de loc pe Mestrino ; nu l-am văzut și nu l-am auzit niciodată.

— Imposibil."

Boucher se încăpățînează și se prezintă din nou, după cîtva timp, studiind de astă dată triourile de Viotti, care rămîne încîntat, dar nu-i va da lecțiile atît de dorite. Uzînd de o stratagemă (bietul Alexandre avea să uzeze și să abuzeze în cursul lungii sale cariere de stratageme și de deghizări), se introduce atunci, trecînd prin oficiu, la vicontele de Marin, harpist și violonist cu renume, și acesta îi dă lecții pînă în momentul în care va trebui să emigreze.

Viața devine grea : la 1 aprilie 1793 (angajamentul este semnat la 21 martie), Alexandre intră în orchestra de la Théâtre du Palais. În momentele sale libere, el cîștigă ceva bani pentru a-și ajuta familia, cîntînd arii patriotice în cabarete, dansînd, la balurile populare, cu boneta roșie pe cap, costumat în *sans-culotte*. Cu totul întîmplător, el salvează viața fostei sale binefăcătoare, dna de Mortaigne, pe care Comitetul Salvării Publice urma s-o judece. „Cetățeni ! exclamă el, vin în numele tuturor camarazilor mei, în numele întregii Secții a Bonetelor Roșii, căreia am onoarea să-i aparțin, vin să vă rog să-i acordați recurs,

Scanned with OKEN Scanner

fiind utilă artelor și patriei, cetățenei Mortaigne. Ea aparține nobilimii, recunosc. Executarea legii împotriva suspecților a privat-o de libertate, nimic mai drept. Război, pe viață și pe moarte, conspiratorilor! Să fie urmăriți fără încetare este strigătul republicanilor; nobilii și suspecții să fie tîrîți în închisoare, salvarea Franței o cere etc., etc..." Urmează exaltarea serviciilor aduse de cetățeana Mortaigne în educarea tineretului, elogiul patriotismului și al zelului său. În consecință, Comitetul Salvării Publice îi acordă recurs cetățenei Mortaigne și o declară liberă. Mai apoi Boucher o va scoate din închisoare și pe marchiza de Montgeroult, pianistă remarcabilă, și pe dra de Walbonne. Căci „noul Amphion, spune G. Vallat, grație magiei arcușului său, a avut darul să înmoaie inimi de piatră: prin variațiunile pe care le improviza după *Marsilieza* și *Ça ira*, el îl încînta pe impasibilul Robespierre, calma puțin caracterul sălbatic al lui Couthon, îndupleca pentru un moment inima nemiloasă a lui Saint-Just".

La 29 ianuarie 1795, el intră, grație lui Carnot, la Ministerul de Finanțe, unde se afla și Baillot. În orchestra Teatrului Feydeau unde este, de asemenea, angajat, el stă alături de Rode și Kreutzer. La *13 Vendémiaire, anul IV* * ia parte la o lovitură dată de secțiunile din Paris contra Convenției. Făcut prizonier, el evadează și se refugiază la Madrid. La început, existența sa aici este precară; exploatat de cerșetorii orbi cu care se asociase, se hotărește să termine cu viața. „Încărcînd un pistol pe care-l cumpărase în acest scop, îl pune la tîmplă și apasă pe trăgaci: glonțele pleacă..." și acest tînăr atît de priceput la arme scapă, căci nu se nimerise.

A atras însă asupra lui atenția și mila, iar judecătorul însărcinat să-l pedepsească pentru această încercare de sinucidere îi arată mijlocul de a ajunge la rege, care este violonist și pasionat după muzică. Povestea stratagemei

* „Vendémiaire" era prima lună a anului în calendarul republican (de la 22 septembrie pînă la 21 octombrie). Data de 13 Vendémiaire anul IV este ziua victoriei repurtate de Bonaparte asupra secțiilor răsculate împotriva Convenției.

Scanned with OKEN Scanner

(iarăși!) la care recurge pentru a fi auzit de Carol al IV-lea, a succesului său, a angajării ca prim-violonist al Majestății Sale și violonist secund la Capela Regală este redată în întregime în lucrarea lui G. Vallat. Evident, inspirată din însemnările lui Alexandre. De aici afli că „... influența lui Boucher era considerabilă la Curte. El ar fi putut, dacă ar fi vrut, atît de mult ținea regele la el, să fie numit ministru; dar era prea înțelept ca să renunțe la regalitatea artei sale, pe care nimeni nu i-o putea disputa". El a părăsit Spania cînd i-a apărut o boală de piept provocată de surmenaj.

O altă versiune a acestei plecări este mai răspîndită, aceea pe care o dă, de exemplu, în amintirile sale, un contemporan al lui Boucher, baronul de Trémont:

„După ce deținuse mult timp postul de prim-violonist al regelui Spaniei Carol al IV-lea, a fost concediat de acest prinț, care cînta la vioară ca un rege, adică foarte prost, și care credea că, dimpotrivă, cîntă foarte bine. Într-unul din concerte, executînd împreună cu Boucher, în fața curții sale, o simfonie concertantă, din care făcea o cacofonie îngrozitoare, rămase cu douăzeci de măsuri în urmă. La sfîrșitul bucății, el îi reproșă cu glas tare lui Boucher că și-a cîntat prost partitura. Bietul Alexandre nu a înțeles că trebuia să suporte acest reproș, mai ales că fusese și destul de puțin curtenitor neurmărindu-l pe prinț în decalajele sale. Boucher susținea că greșeala nu venea de la el. Amorul propriu muzical al Majestății Sale, foarte îngăduitoare de obicei, îl împinse într-un acces de furie cu adevărat regească, iar Boucher avu neîndemînarea să părăsească sala. Carol, furios, strigă: „Oprește-te ticălosule, netrebnicule..."

După ce traversase mai multe săli în pas alergător, violonistul găsi în cele din urmă un rînd de halebardieri care, cu sulița întinsă, îi bararâ trecerea. A fost condus la prinț care-și recăpătase buna dispoziție și îi spuse: „A! iată-te, ticălosule, altă dată fii mai atent la partea ta..."

Ceea ce știm din flecărelile lui Boucher ne îndeamnă să acceptăm mai curînd versiunea lui Trémont, decît pe a sa.

Scanned with OKEN Scanner

Îl regăsim pe Boucher la Paris, unde ratează o căsătorie, pentru a fi stat închis, timp de cincisprezece zile, în camera sa, hipnotizat de compoziția „unei simfonii concertante pentru două viori pe care o va executa singur în ajunul căsătoriei sale" și pe care i-o închina, ca omagiu, logodnicei sale. Crezîndu-se părăsită, sărăcuța se îmbolnăvise de inimă rea, iar părinții săi îl înlăturară cu asprime pe logodnic. Aceasta i-a prins foarte bine: tocmai atunci o întîlnește din nou pe inspiratoarea primei sale pasiuni, mica Céleste Gallyot, de la Curtea din Versailles, pe care o regăsește harpistă la Teatrul Feydeau și pe care o pierduse din vedere din cauza evenimentelor din Vendémiaire. Nenorocire! Se măritase între timp și se numea dna Fages. Bucurie ametitoare: este văduvă! O ia în căsătorie și începe în curînd, împreună cu ea, un turneu de concerte.

La 4 mai 1806, se produce la Opera din Paris, în cursul primului concert al cîntăreței Catalani. Are mare succes, dar ciudățeniile execuției sale îi atrag reproșul de „jonglerie, de farsă". Se gîndește să cînte dincolo de Rin. Sosește la Mainz la 6 octombrie 1806. A doua zi, „Journal de Mayence" publică un ecou, evident inspirat, dacă nu redactat chiar de el însuși: „Aflăm acum despre sosirea în acest oraș a virtuozului d. Alexandre Boucher, violonist celebru, prim-solist la Curtea Spaniei. Nu se știe dacă se va stabili pentru mai mult timp, dar după entuziasmul pe care acest mare muzician l-a trezit peste tot unde s-a făcut cunoscut (în special la ultimul său voiaj în Olanda), toți amatorii adevăratului talent muzical trebuie să dorească să-l asculte pe acest om atît de distins și care nu a mai fost în țara noastră unde va fi apreciat și gustat după meritul său".

Ceea ce mă îndeamnă să-i atribui lui Boucher redactarea acestui anunț este, pe de o parte, stilul său și, totodată, obiceiul înrădăcinat, pe care i-l cunoaștem, de a împărți jurnalelor scrisori, sugestii sau știri de orice fel. G. Vallat reproduce numeroase exemple, jurnalele timpului abundau în astfel de eșantioane, și originalele multor scrisori ce se găsesc actualmente în posesia mea dovedesc o grafomanie

Scanned with OKEN Scanner

din ce în ce mai accentuată și mai bolnăvicioasă. Nu voi cita decît un bilet adresat la 7 mai 1840:

Dlui Virmaitre, avocat

strada de Bondy, nr. 7

Domnule și onorat prieten, de mai bine de cîteva zile, administrația Jurnalului „Le Corsaire" mă privează de lectura mea favorită, plăcutul său ziar. Fă-mi serviciul și spune-mi cui datorez această pedeapsă nemeritată. Dacă nu se știe în ce calitate aveam favoarea de a primi un exemplar al acestui interesant jurnal, vă voi spune, și poate veți înțelege, de asemenea, cum casierul de la „Corsaire" mă tratează ca pe un bandit, și că, lovind într-un prieten vechi, nu-i nici măcar muzical, fiind mai puternic decît drept, față de un atît de nenorocit muzician. Într-un moment de criză, am deschis cu prietenie punga pentru a completa cauțiunea sus-numitului jurnal, contribuind totodată și prin fericitele mele intervenții; pot, dacă este necesar, să furnizez probe, și chiar cu documente, dintre care unul este semnat de stimabilul d. Viennot, demnul și respectabilul dumneavoastră socru. Iată principalul meu merit la această bunăvoință: fiți amabil și spuneți-mi, și-a pierdut oare valoarea?

Nu cred că trebuie să fiu confundat cu indiferenții, nici asimilat acestei măsuri generale de către succesorii înaintașilor, pe care îi consider că mi-au acordat în mod egal aceeași bunătate timp de un an (încă destul de fericit de a procura abonați dragului nostru „Corsaire").

Am onoarea să fiu al dumneavoastră mereu devotat și să transmit (orice s-ar întîmpla) permanentă sănătate și fraternitate din partea artistului francez, singurul, dintre cei de seamă, fără crucea de onoare, nici alte distincții decît acțiunile sale și vechea prietenie a bunului „Corsaire", cu care se va mîndri totdeauna.

Urmează semnătura, însoțită de o neverosimilă parafă presărată de diezi și de becari:

ALEXANDRE BOUCHER

artist cosmopolit

Scanned with OKEN Scanner

și apoi un post-scriptum :

Dacă țin atît de mult la spiritualul „Corsaire", aceasta se datorește și faptului că mă inspir din el ; el îmi stimulează verva artistică, slabele mele talente se perfecționează, adaptînd viorii cîteva fărîme din ardoarea sa tinerească și din elanurile sale geniale ! (Produse fericite ale loialității sale atît de rare în alte părți și în prezent ! . . .)

Altundeva, Boucher va semna ornîndu-și voluminoasa parafă cu trei puncte :

Prea onoratul dumneavoastră Decan al muzicienilor cunoscuți din Europa

ALEXANDRE BOUCHER

ultimul dintre violoniștii înaintași celebri și primul dintre inovatorii la ordinea zilei, ex-director de muzică la curțile străine, membru de onoare al academiilor etc., medaliat cu Sainte-Hélène etc. . . .

sau, pur și simplu,

Nestor al muzicienilor cunoscuți

Iată-ne transportați, încetul cu încetul, din domeniul pur istoric, în domeniul psihologic : e poate mai interesant să-l aprofundăm, trimițînd, de aici înainte, pe cititorul dornic să cunoască faptele orînduite cronologic, la dicționarele biografice și la cartea lui G. Vallat.

Paralel cu mania epistolară a lui Alexandre, se manifestă ardoarea sa de a ține discursuri, cu toate că (extrasul citat mai sus din „Gazette musicale" o dovedește) nu este îndreptățit nici prin cultura sa, nici printr-un dar oratoric foarte evident. L-am văzut cuvîntînd la Comitetul Salvării Publice. La Madrid, el adresează regelui Carol al IV-lea un discurs în toată regula, pentru a-i arăta că a cîntat prost la vioară : „Sire, nu vă cer demisia mea, v-o dau. Sînt dezolat că am ajuns la acest crud deznodămînt, dar trebuie neapărat să încetez de a mai aparține Majestății Voastre.

Scanned with OKEN Scanner

Sînt Francez, iată-mi emblema națională pe care o port pe inimă, o vedeți în fața ochilor, este scutul meu. Francezii sînt stăpînii lumii, ei triumfă în Africa, după cum au triumfat în Europa, și asupra lor nu se îndreaptă arma care servește la biciuirea cîinilor. Adineauri am păstrat liniștea cea mai respectuoasă ; nu eram de loc vinovat, și nu am vrut să mă justific.

Speram că Majestatea Voastră va binevoi să înțeleagă limbajul meu mut. Acum, am sfărîmat lanțurile, sînt liber și voi spune regelui Spaniei un adevăr care se ascunde întotdeauna suveranilor : un om poate face pacea și războiul, poate guverna cu înțelepciune un imperiu, într-un cuvînt, poate avea toate virtuțile unui rege mare și, ca și ceilalți oameni, poate fi înclinat spre unele distracții, destul de naive, fără îndoială, dar care ajung să tulbure executarea unui pasaj muzical." La care, regele întregului Imperiu Spaniol îi întinde brațele cu efuziune — în relatarea pe care Boucher însuși a întocmit-o pentru istoricii viitorului.

Ține discursuri celor care se plimbă pe bulevarde în timpul celor O Sută de Zile ; înlătură, printr-o vibrantă mustrare, o panică cu ocazia funeraliilor generalului Foy ; în mai 1848 se duce la primărie și citește membrilor guvernului provizoriu, în numele „supraviețuitorilor dintre cuceritorii Bastiliei", un discurs de felicitare pentru a fi „înălțat la loc de cinste Franța noastră, atît de degradată de regimul abolit".

Interpelează, în concert, pe artiștii a căror execuție i-a plăcut. La al doilea concert dat de Ernst, la Marsilia, în 1836, se ridică din primul rînd al amfiteatrului unde se așezase. „Tinere, strigă el cu o voce tunătoare, cînți ca Paganini !" Anonimul care relatează întîmplarea, în revista „Provence" din 1833, povestește, de asemenea, cum Boucher furnizase publicului distracții neprevăzute, în cursul comediei care se prezenta înaintea concertului : spectatorii copleșeau cu glume răutăcioase o scenă puțin reușită, sala devenea furtunoasă, „dar curînd toate privirile se îndreptară spre locul unde un cap încărunțit se agita febril, însoțit de două brațe lungi, operînd zig-zaguri telegrafice. Îl recunoscuseră pe Alexandre Boucher, și din toate părțile

Scanned with OKEN Scanner

îl încurajară să vorbească. Era mult mai amuzant decît vodevilul întrerupt.

Într-adevăr, Boucher se ridică și, luîndu-și o poză napoleoniană, spuse: «Domnilor și doamnelor, toți artiștii sînt vrednici de cinste... de ce nu i-am asculta pe cei ce joacă în comedie? Literatura și muzica își dau mîna... desigur, și eu doresc, la fel ca și dumneavoastră, să ascult concertul, dar cred că și literatura își are partea ei de farmec. Deci, să tăcem și să-i lăsăm să continue piesa!»"

Publicul rîsese atît de mult în timpul acestei intervenții, debitate cu toată seriozitatea, încît rămase dezarmat împotriva bietului vodevil, și l-a lăsat să se sfîrșească în liniște.

Cu ocazia unui concert în care cîntă Alard, în 1846, „s-a ivit un incident destul de straniu, care, dacă nu a reușit să miște auditorul, cel puțin l-a înveselit: un violonist celebru odinioară, Alexandre Boucher, supranumit Alexandru al violoniștilor, s-a aruncat de gîtul lui Alard și l-a îmbrățișat cu o efuziune emoționantă; cred că a vărsat și cîteva lacrimi.

A doua zi, întrebîndu-l cineva pe Boucher dacă își închipuie că aceasta i-a făcut plăcere lui Alard, el răspunse cu o voce gravă și convingătoare: «Prietene, a cîntat admirabil și a meritat!...»"

La optzeci de ani, tot mai sărea peste băncile din sălile de concerte, la Conservator, pentru a-i îmbrățișa pe executanți.

Aceste trăsături reflectă o siguranță, o naivă mulțumire de sine, pe care vicisitudinile carierei sale nu le modifică în nici un caz, iar discursurile reproduse de Vallat sînt mărturii, mai puțin evidente decît scrisorile adresate de Boucher soției sale, după fiecare concert dat în străinătate:

„Concertul meu a reușit cu mult peste așteptările mele. Nici nu-ți dai seama. Entuziasmul este general. Sînt extenuat.

Greutățile pentru organizare au fost imense, deoarece aveam dușmani puternici la Curte. Dar i-am făcut să amuțească, căci de puține ori în viață m-am distins astfel" (Mainz, noiembrie 1806). „... Dar iată că la Adagio din cvartetul meu în *do*, acest Adagio pe care-l execut, după cum știi, aproape totdeauna pe coarda cea mai subțire,

Scanned with OKEN Scanner

coarda se rupe . . . prind repede cu gura bucata rămasă care mă jena în trecerea peste celelalte coarde și continui, ca și cum n-ar fi lipsit niciuna, tot așa cum am făcut la Rotterdam și de atîtea ori în viața mea.

Trebuia să-i fi văzut pe muzicieni, cu gura căscată de admirație, și pe toți ascultătorii care se apropiau și mai mult pentru a asculta mai bine și, mai cu seamă, pentru a remarca dacă nu-mi va scăpa ceva. Tu știi că nu-mi pierd cumpătul în împrejurări grele. Imi încordez atenția, prudența, îmi liniștesc cu modestie publicul și obțin astfel toate sufragiile. Prudența și moderația asigură reușita tuturor marilor talente.

Acest incident mi-a servit foarte mult ; căci am fost mai natural, mai bun și, mai ales, mai aproape de urechile celor care nu sînt obișnuiți să mă audă". (Frankfurt, 1 decembrie 1806). In august 1813, Rode sosește la Berna, tocmai cînd Boucher își dădea concertul. La refuzul lui Rode, Boucher cîntă singur. „Nu cred, scrie el soției sale, să mă fi văzut vreodată atît de liniștit, atît de echilibrat, în fine, atît de perfect ; Rode (prezent ca simplu auditor) pălea în fiecare clipă . . ." In iunie 1814, după ce cîntase la Londra : „Se spune . . . că dacă revin în iarna următoare, voi face o revoluție muzicală. Nu se stingheresc să afirme (aici, în această țară a adevăratei, loialei, excelentei libertăți, oamenii sînt sinceri și poți reflecta cu glas tare asupra oricărei chestiuni) că Viotti nu a fost niciodată de valoarea mea".

Spohr povestește în memoriile sale că, primind de la Boucher o scrisoare de recomandare pentru baronul d'Assignies, la Lille, acesta din urmă i-a arătat-o, cu titlu de curiozitate. Se afla acolo următoarea apreciere : „In sfîrșit, dacă sînt, după cum se pretinde, un Napoleon al violoniștilor, dl. Spohr este chiar Moreau".

Dacă acest calificativ „Napoleon al violoniștilor" sare puțin peste proporțiile obiectului său, Boucher avea un bun motiv de a uza de el cu spontaneitate : semăna, din punct de vedere fizic, cu împăratul „pînă într-atît, ne spune unul dintre contemporanii lui, violonistul Blondeau, încît de multe ori a tulburat încrezătoarea siguranță a Restaura-

Scanned with OKEN Scanner

ției"; iar un istoric german, Friedrich Rassmann, îl numește Boucher-Bonaparte (Alexandre) și adaugă în notă:

„Numit astfel din cauza extraordinarei sale asemănări cu Napoleon".

El își făcuse din această asemănare un element de publicitate de loc neglijabil, purtînd din cînd în cînd o pălărie mică și o redingotă gri, copiate după cele ale ilustrului său model. Astfel deghizat, antrena la lucrările de fortificații, în timpul celor O Sută de Zile, o întreagă ceată de leneși. El îi propuse chiar împăratului să se pună în capul unui corp de armată, unde s-ar fi mulțumit „să figureze", inițiat din culise de un șef adevărat.

„Falsul Napoleon, apărînd în locuri depărtate de cele în care s-ar fi arătat cel adevărat, în cazul unui eșec, ar fi putut însufleți curajul soldaților și ar fi reușit, numai prin prezența sa, să-i deruteze pe dușmani."

Propunerea nu a fost primită. De altfel, Napoleon se arătase de foarte mult timp iritat de această asemănare; memoriile ducesei d'Abrantès vorbesc despre mînia de care a fost cuprins, în prezența muzicianului, numai din cauza acestui motiv.

După 1820, Boucher a avut de două ori ocazia să dea viață imperialului său personaj. Marele duce Nicolae îl invitase la dejun și, pentru a înveseli masa, îi pusese pe muzicienii săi să execute afară marșuri compuse de Boucher. Era un ger de crăpau pietrele, și virtuozul suferea gîndindu-se la tot ce îndurau aceia care cîntau pentru el. La cererea lui de a-i chema înăuntru, marele duce nu a vrut să consimtă imediat.

„Atunci, Boucher se ridică și, arătîndu-i cu mîna pe protejații săi, în timp ce-l fixează pe rege cu o privire stranie, spuse cu o voce gravă și puternică: «Acordați-mi, vă rog, această favoare». Erau chiar gestul, privirea și tonul lui Napoleon. Exista în această rugăminte ceva sfidător și poruncitor. Marele duce rămase ca fascinat: i se păru că-l revede și-l aude pe acela care-i făcuse să tremure pe toți suveranii lumii și cedă, cu toată asprimea sufletului său orgolios; suferise influența unei forțe superioare puterii sale".

Scanned with OKEN Scanner

La puțin timp, împărăteasa Rusiei îi ceru „să-l imite pe Napoleon".

După memorialiștii din acel timp, el ar fi acceptat fără a șovăi. După Boucher (expunerea lui G. Vallat), povestea a luat cu totul altă întorsătură. El începe prin a protesta: „... Sînt un artist și nimic altceva. A-l imita pe Napoleon, oferindu-l indiscretei curiozități publice, ce spun? Amuzamentul supușilor dumneavoastră este treaba unui saltimbanc. Gîndiți-vă totodată, Doamnă, că este vorba de un erou nefericit, de un mort.

— Îl vreau pe Napoleon, îmi trebuie și, pentru a-l obține, am să imaginez un mijloc ce va înfrînge refuzul dumitale. Te voi duce...

— În Siberia?

— Nu! în camera mea: alege persoanele care pot fi admise la această reuniune secretă și să mergem.

Impărăteasa îl luă de braț pe violonist, care desemnă pe marii duci, adăugînd pe dl. de Modène.

Ușa camerei abia se închisese, că prinții au și sărit să-l dezbrace pe Boucher de hainele lui, pentru a-l îmbrăca cu un costum de circumstanță.

Dar Boucher îi îndepărtă cu un gest și spuse cu hotărîre:

— Fără mascaradă. Vreți să-l vedeți pe Napoleon? Este în fața dumneavostră!

El îndreptă atunci asupra împărătesei și asupra fiilor ei o privire de dureroasă mîndrie, care îi făcu să se retragă în ei înșiși, iar asupra dlui de Modène, o privire de profund dispreț, care îl tulbură pe acest francez trecut în armata rusă. Asta este lecția pe care Boucher a știut s-o dea acestor mărimi, ce uită de cuviințe, și acestui nobil ce și-a călcat onoarea."

Spohr povestește, de asemenea, în *Memoriile* sale, că „Boucher căpătase, prin studiu, alura împăratului exilat, purtînd pălăria întocmai ca el și avînd exact același fel de a priza. Cînd, într-un turneu, sosea într-un oraș unde nu era cunoscut încă, apărea imediat pe promenada publică sau la teatru, folosind aceste talente dobîndite, pentru a atrage atenția publicului și pentru a face să se vorbească

Scanned with OKEN Scanner

de el ; încerca chiar să răspîndească zvonul că era persecutat de actualul rege al Franței și proscris din cauza acestei asemănări cu Napoleon, deoarece ea trezea în sufletul poporului amintirea exilatului iubit.

În orice caz, la Lille, unde am aflat mai tîrziu această întîmplare, urmează Spohr, el își anunțase concertul astfel :

«O nefericită asemănare mă silește să mă expatriez ; voi da deci, înainte de a părăsi scumpa-mi patrie, un concert de adio etc . . .»

Versiunea lui Boucher nu este, de altfel, neverosimilă ; ți-l imaginezi foarte bine pe acest fantezist dăruindu-se în mod spontan unei imitații care-l înălța în proprii săi ochi, dar revoltîndu-se în fața obligației de a se travesti la ordin. Este în el un amestec aproape permanent de adevărată demnitate și de fanfaronadă. El luase parte, împreună cu soția sa, la un concert regal dat în 1817. Aproape un an mai tîrziu, este invitat să se prezinte la secretariatul Menus-Plaïsirs pentru a încasa . . . șaptezeci și cinci de franci. Protestează, considerînd, pe bună dreptate, că suma nu era pe măsura, nici a talentului său, nici a soției sale. Dar el încheie astfel scrisoarea de protest trimisă ducelui d'Aumont, gentilom din anturajul regelui :

„. . . Să refuz, înseamnă să-mi impun o triplă privațiune, deoarece, cu toată modestia averii mele și cu toate greutățile familiale, partea cea mai mare care mi se datorează o destinez ușurării suferinței nenorociților naufragiați de pe «Meduza», ridicării statuii bunului rege Henric și monumentului propus să fie ridicat în onoarea nemuritorului autor al lui *Tartuffe* și al *Avarului* . . .“

În iunie 1823, în Rusia, prințul Galițin, șocat de faptul că Alexandre refuzase o invitație, îi adresează biletul următor :

„Prințul V. Galițin trimite să-i ceară d-lui Boucher volumul de cvartete de care are nevoie astăzi ; și pentru că de acum mult timp nu va mai face muzică, iar pînă la plecarea dlui Bouché (*sic*) el nu va mai avea plăcerea să-l asculte, îi trimite alăturat 150 de ruble, pentru seara pe care a petrecut-o la el la 21 iunie trecut. Îl roagă să primească expresia curtoaziei sale.“

Scanned with OKEN Scanner

Boucher se justifică și adaugă în post-scriptum: „Numai din delicatețe nu trimit cu aceasta și cele 150 de ruble. Rog pe Excelența Voastră să fie convinsă că nici un motiv de interes nu m-a îndemnat să merg la Ea; sînt generos în procedee ca și în sentimente."

Această generozitate nu-i de loc un mit. Deși uneori denaturată prin conținutul ei teatral — sînt nenumărate cazurile în care Boucher, întîlnind violoniști cerșind la colțuri de stradă, le cerea instrumentul și făcea apoi chetă (cu maximum de elocvență) asigurîndu-le beneficii copioase — ea nu era însă mai puțin adevărată.

Boucher era capabil să întrerupă un turneu de concerte pentru a organiza, în beneficiul unui oraș ruinat de incendiu, o serie de premiere, care să permită finanțarea lucrărilor de reconstrucție, să-și dea cu amabilitate, în orice împrejurări, concursul oricui i-l cerea. L-am văzut mai sus intervenind în favoarea muzicanților pe care capriciul marelui duce Nicolae îi pusese să cînte în aer liber pe un frig cumplit. Spohr n-a găsit de loc în el, cînd l-a întîlnit la Bruxelles în 1820, un rival gelos, ci un prieten gata să-l ajute în organizarea concertului.

Aceste trăsături de caracter ne vor ajuta poate să înțelegem mai bine un talent extrem de real, plin, la începutul carierei sale, de promisiuni minunate și care totuși aveau să se cufunde în uitare, chiar de pe cînd mai era în viață. Melancolicul Scudo avea să scrie în 1860: „Seria concertelor publice s-a terminat cu acela pe care l-a dat dl. Alexandre Boucher, veteranul violoniștilor și al prestidigitatorilor".

Fără îndoială, Boucher ajunsese de foarte tînăr la o virtuozitate superioară: impresia produsă asupra lui Carol al IV-lea, articolele din jurnale, înainte ca muzicianul nostru să fi întreprins cucerirea sistematică a oamenilor de cultură, tot ceea ce se cunoaște despre tinerețea sa confirmă aprecierea din *Correspondance des professeurs et amateurs de musique* din 1804:

„Ireproșabilă justețe de intonație chiar în duble coarde, de la începutul gîtului pînă la căluș, fie urcînd, fie coborînd, gradație, filare și legare a sunetelor, rînd pe rînd strălucitoare, delicate și patetice, varietate infinită de tră-

Scanned with OKEN Scanner

sături de arcuș, cunoaștere profundă a gîtului instrumentului, dublă cadență (dublu tril), aplomb, inteligență, într-un cuvînt, tot ceea ce este expresia unei bune școli, dl. Boucher a dovedit că posedă." În 1805, tînărul Camille Pleyel, excelent judecător în această problemă, adresînd mamei sale impresiile din Viena (păstrate în arhivele Societății Pleyel), scria: „Am fost alaltăieri la Ellmenreich, unde am cîntat cvartetele tatii, care au fost executate cum nu se poate mai bine...; primul violonist are extrem de multă strălucire și cîntă în genul lui Boucher, dar nu are chiar atîta tehnică."

Se știe că, mult mai tîrziu, Boucher avea să aibă onoarea de a fi primit cu multă prietenie de Beethoven, care i-a dat ca amintire un autograf muzical, actualmente în posesia Bibliotecii Conservatorului din Paris — două portative de muzică, însoțite de această dedicație: „Ecrit le 29 tième avril 1822, comme M. Boucher grand violon me faisait l'honneur de me faire une visite. Louis van Beethoven" *. Maeștri ca Mendelssohn, Liszt, Weber, Lesueur, Berlioz, Rossini îl tratează, dacă nu ca pe un egal, cel puțin ca pe un artist demn de considerație. În aprilie 1828, foarte strîmtorat în urma unei serii de neplăceri pricinuite mai ales de reaua voință a administrației Artelor Frumoase, „Figaro" deschide o subscripție în folosul său. Printre cei care subscriu figurează Lesueur, Boïeldieu, Carafa, Plantade, Tulou, de Bériot, dra Mars și elita lumii artistice.

Maestru al instrumentului său, cu o certă aptitudine de emoție comunicativă, cu un fizic făcut parcă special pentru a atrage publicul, cu prieteni sus-puși, gata să-i ușureze orice lucru, cum se poate explica lanțul de decepții care i-au marcat cariera, o dată cu venirea maturității?

Prin conformitatea prea exactă a personalității sale civile, dacă se poate spune astfel, cu aceea a personalității sale muzicale.

În amîndouă, aceeași neînfrînare, același exces de fantezie ce întrece orice limite. Șarlatanism în punerea în scenă a concertelor sale. Spohr, care nu-i vrea răul și ca-

---

* „Scris la 29 aprilie 1822, cînd Dl. Boucher, mare violonist, îmi făcea onoarea de a mă vizita. Ludwig van Beethoven".

Scanned with OKEN Scanner

re-i recunoaște însemnate calități, ni-l arată plin de importanță, lăsîndu-se servit de soția sa :

„Cînd s-a așezat pe scaunul său din cvartet, ea i-a cerut cheia de la cutia viorii, a deschis-o, i-a adus vioara, apoi arcușul, pe care în prealabil îl frecase cu sacîz ; după aceea, i-a pus notele în față și, în sfîrșit, s-a așezat lîngă el, pentru a-i întoarce paginile."

Schimba vioara, după cum executa un adagio sau o mișcare rapidă, lua un arcuș cu păr negru pentru pasajele viguroase. Dar excentricitatea pătrundea chiar în execuție : la Viena, unde a dat o serie de concerte, „Wiener Musikzeitung" zugrăvește virtuozitatea sa „atît de temerară, încît capătă un caracter aproape comic. Îi place să cînte cu arcușul ținut invers, sub căluș sau cu vioara la spate, în felul lui Franz Clément. In ceea ce privește pe soția sa, a cărei muzicalitate este mult mai pură, o pune să execute un duo pentru pian și harpă, la pian cîntînd cu mîna stîngă, iar la harpă cu dreapta.

Reacțiile publicului variază de la entuziasm la zeflemea, dar nimic nu-l dezarmează.

La sfîrșitul celui de al doilea concert pe care l-a dat la Lille, a cîntat un rondo compus de el, terminat printr-o cadență improvizată. „La repetiție, amatorilor care îl acompaniau, le ceruse să atace cu putere pasajul de la sfîrșit, imediat după trilul ce încheia cadența, adăugînd că va da semnalul bătînd din picior. Seara, cînd s-a ajuns la această ultimă bucată, era foarte tîrziu, iar diletanții, nerăbdători să se ducă să mănînce. Cum cadența în care Boucher, ca de obicei, își exhiba întregul său tur de forță părea să nu se termine niciodată, cîțiva muzicieni și-au pus instrumentele în cutie și se făcură nevăzuți. Exemplu fu atît de contagios, că în cîteva minute toată orchestra dispăru. Boucher, în focul acțiunii, nu văzuse nimic. Ridică piciorul chiar de la începutul trilului, pentru a atrage dinainte atenția orchestrei asupra semnalului convenit. O dată trilul terminat, se bucura la gîndul celor ce vor urma : intrarea viguroasă a orchestrei și explozia de aplauze pe care o va dezlănțui auditoriul cucerit. Vă puteți imagina mirarea sa, cînd tot ceea ce i-a ajuns la ureche nu a fost decît zgomotul piciorului său. Îngrozit, privi cu tulburare împrejurul lui și văzu

Scanned with OKEN Scanner

pupitrele goale. Iar publicul, ce nu aşteptase decît asta, izbucni într-un rîs formidabil, la care Boucher nu a avut altă soluţie decît să li se alăture, cît a putut mai bine."

Studiul lung, dar fragmentar, pe care tocmai l-aţi citit, va aduce poate elemente noi psihologiei — să sărbătorim după umilul nostru mod centenarul romantismului — psihologiei deci virtuozităţii acrobatice; ea nu comportă moralitate. Desigur, se poate deduce că arta are nevoie de echilibru, că excesul în orice este un defect şi alte adevăruri primare pe care cariera lui Alexandre Boucher le confirmă. Dar principalul interesat nu şi-a dat niciodată seama de ele. Apriga luptă împotriva destinului potrivnic nu l-a doborît niciodată. A murit la 27 decembrie 1861, la vîrsta de optzeci şi trei de ani, după ce, în aceeaşi zi, cîntase la vioară la nişte prieteni. Ultimul său concert în sala Herz, în 1859, l-a făcut să apară mai plin de ardoare şi de vervă ca niciodată. Ultima scrisoare pe care o avem de la el, adresată lui Giacomelli la 1 octombrie 1861, este scrisă pentru a-i face o mie de recomandări cu privire la o informaţie de presă pe care dorea s-o revadă împreună cu el şi căreia ţinea în mod special să-i îmbunătăţească textul. Trebuie să fi păstrat multă tinereţe sufletească pentru a se ocupa de astfel de mărunţişuri. Văduv de timpuriu, se recăsătorise la şaizeci şi doi de ani, cu o tînără fată de treizeci şi unu, pe care o iubea şi a cărei tandreţe nu s-a consumat cu timpul: ea a luptat cu îndîrjire în scopul cîştigării, pentru cauza defunctului virtuoz, a unui istoric, chiar pe acela citat la începutul acestui articol, şi de a-l aduce pînă la un înalt grad de exaltare.

Fericit, în concluzie, cel ce poate contempla timp de optzeci şi trei de ani lumina zilei şi poate muri tînăr, cel ce poate îndura grele încercări fără să înceteze să creadă în bunătatea oamenilor, cel ce poate nutri iluzia propriului său geniu, cu atîta forţă, încît să o poată comunica, de dincolo de mormînt, unui apologet benevol.

Confruntînd două portrete, pe cel al lui Paganini, săpat de nelinişte şi boală, şi pe acela al lui Boucher, vioi şi sfidînd soarta, se poate pune întrebarea, nu fără emoţie: care din ei doi şi-a ratat viaţa?

Scanned with OKEN Scanner

Paganini

Dacă romantismul, sucombînd sub atacurile care nu l-au putut cruța, trebuia într-o zi să fie șters din istoria civilizației, se poate presupune că, printre ultimele lui rămășițe, printre ultimele nume care ar mai pluti încă în amintirile confuze, ar supraviețui acela al lui Nicolo Paganini.

Nu pentru că opera sa și-ar fi păstrat o astfel de putere eficientă : cînd se cîntă cîte un fragment, el nu mai produce, cu siguranță, asupra unui auditoriu de astăzi, impresia fulgurantă pe care o încercau contemporanii. Dar personalitatea lui Paganini depășește muzica sa. Nu se mai pot număra violoniștii, în general mediocri, care, de la cinci sau șase ani, se laudă că au descoperit pretinsul secret al artei sale ; și mai numeroși sînt istoricii, romancierii, poeții pe care Paganini nu a încetat să-i fascineze.

Decît să evocăm viața sa atît de agitată, din care mai multe perioade ne sînt încă necunoscute, cu toate numeroasele expuneri făcute, să încercăm mai curînd să re-

constituim, cu ajutorul mărturiilor timpului, fizionomia acestui om ciudat, în momentul în care publicul francez l-a cunoscut, în 1831.

Avea atunci patruzeci și nouă de ani, fiind născut la Geneva în 1782. De aproape doi sau trei ani, Parisul îl aștepta. Muzicienii noștri îl cunoșteau deja din auzite. Din 1805 el făcuse senzație la Curtea, pe trei sferturi franceză, a prințesei Elisa, sora lui Napoleon, la Lucca. Puțin timp după aceea, Boucher de Perthes îl semnalează în acești termeni, într-o scrisoare datată din Livorno (unde viitorul economist și arheolog își făcea un stagiu la vamă) :

„Paganini este, de asemenea, O Alteță în felul său ; și, cînd va binevoi să șarjeze mai puțin și să renunțe la onoarea de a fi marea paiață a violoniștilor, va fi chiar mareduce, și chiar împărat . . .“

Acest reproș de bufonerie ne pare nerespectuos. Dar nu de mult, Paganini se lăsase judecat cu severitate pentru a fi cîntat, în plină biserică la Lucca, un concert din cele mai puțin religioase cu putință, spre marea satisfacție a unui public înveselit și totuși cucerit.

Abia în 1828, destul de brusc, melomanii parizieni încep să se intereseze de virtuozul nostru, cu o curiozitate mereu crescîndă. Turneul său de concerte în Europa centrală i-a prilejuit triumfuri fără precedent ; a beneficiat, la Viena, la Praga și Berlin, de acea glorie care este împărțită astăzi între stelele de cinema, boxeri, ciclișți și alte vedete ale săptămînalurilor de mare tiraj. Moda vieneză din 1828 este „à la Paganini“, cum sînt, de altfel, și meniurile din restaurante, tabacherele, pipele, biliardele, bastoanele . . .

In acest timp, jurnalele noastre intră în joc. Tînăra revistă „Revue Musicale“ a lui Fétis, fondată în anul precedent, multiplică știrile : „Primul concert al lui Paganini la Viena a provocat în rîndurile populației o beție de entuziasm, care nu s-a mai reeditat de atunci.“ Iar cu ocazia celui de-al șaselea concert, tot la Viena, aflăm că entuziasmul ajunge la paroxism, că Paganini este „subiect de modă“, și că a detronat și girafa trimisă de curînd de pașa din Egipt . . . Toate locurile erau închiriate cu mulți înainte de concert, toată nobilimea era acolo . . . Se crede

Scanned with OKEN Scanner

că va pleca la München... Dar a rămas și a dat o duzină de concerte suplimentare... E suferind... Va veni la Paris... Nu, este la Praga, unde execută, între alte bucăți, *Furtuna*, mare sonată dramatică pentru orchestră mare, cu solo și variațiuni, pe coarda a patra, unde găsim, ca și în *Pastorală*, apropierea furtunii, rugăciunea, la care se adaugă agitația mării, uraganul, dezastrul ajuns la paroxism, acalmia, explozia fericirii celei mai puternice... Îl urmărim pe Paganini la Frankfurt, la Varșovia, la München, unde, invitat de regină la castelul din Tegernsee, a trebuit, la cererea țăranilor din împrejurimi, să cînte cu toate ferestrele deschise... Pleacă în Olanda... Își caută sănătatea la băile din Ems..., nu-i adevărat că este la Paris, incognito...

În sfîrșit, la 26 februarie 1831, „Revue Musicale" poate anunța că este acolo, sosit din ziua de 19, și că în seara sosirii a fost să aplaude pe Malibran în *Otello*.

Celelalte reviste se raliază, „Courrier des Théâtres", „l'Artiste", unde, într-o „poveste fantastică", intitulată *Cele două note*, un oarecare Aloysius Block dezvăluie că, la fiecare concert, „Paganini cîntă două note fulgerătoare, cabalistice, pentru Satana, care, de fiecare dată, le depune la cancelaria Cerului ca acont la reîntoarcerea sa în grația Domnului"! Cu și mai multă seriozitate, în aceeași gazetă, Fétis încheie astfel un articol pe patru coloane: „Ce-i lipsește lui Paganini pentru a dobîndi la renumele său o pecete de durată indestructibilă? De a fi concertat la Paris, în acest oraș al gustului și al luminii, unde se consolidează reputații meritate, unde se spulberă șarlatania? Iată-l deci reușind: a sosit ceasul probei definitive."

Și proba definitivă a avut loc, la 9 martie, la Operă, în fața tuturor notabilităților Parisului.

Succes uimitor. In privința acestui concert avem relatări detailate. Nici una nu este atît de revelatoare asupra stării de spirit din acel moment ca o ciudată pagină, ce se situează între știrea precisă și enorma literatură fantastică pe care Paganini a inspirat-o.

O extrag dintr-o poveste anonimă, apărută în „Illustration", cu doisprezece ani mai tîrziu, în 1843, și care se intitulează *Suflet rătăcitor*.

Scanned with OKEN Scanner

Este un suflet care se destăinuie. El a sălășluit, printre alte întruchipări, în corpul lui Paganini; își povestește frămîntările, pentru a-și termina expunerea cu episodul concertului de la Operă:

... Asupra ochestrei, asupra parterului și lojilor, se așternuse un calm ceresc; o ușă din fund se deschise și un om apăru: Paganini!

El alunecă, pentru a spune astfel, din spatele ușii și-și desfășură în curînd corpul său lung și suplu, dominat de acea figură palidă, cu părul negru fluturînd, care semăna cu cea a lui Crist, dacă nu s-ar fi găsit în ea ceva din Satana.

Se desprinse din fundul teatrului și înaintă, legănîndu-se ușor, pînă la rampa luminată.

La apariția sa, s-a produs un amestec de extaz mut și de aplauze frenetice, din care puteai distinge contrastul.

La început nu s-a preocupat decît să facă încet și profund mai multe saluturi care se adresau tuturor; fiecare credea că îi sînt adresate lui și că fusese în mod special privit de artist.

Eu, care mă aflam în spatele acestei priviri și care îi resimțeam puterea, vă pot spune cît spirit și suflet a pus Paganini în ea.

Era în această privire, aruncată astfel în bloc asupra tuturor, un amestec arzător de orgoliu, de dispreț, de geniu, de rușine, de desconsiderare și de măreție. Această privire spunea adunării că era sclava lui, deoarece ea venise tîrîndu-se gîfîitoare pentru a-i auzi unul dintre suspine; că era, în același timp, tiranul lui, deoarece își arogase, cu un ban de argint, dreptul de a-l judeca și de a-l asculta ...

Această privire mai spunea încă: sîntem doi în această incintă — eu și cu tine, popor; un om de geniu și o adunare lipsită de geniu; un Paganini care se simte mai mare decît mulțimea ta.

Privirea încărcată de aceste gînduri fusese totuși atît de rapidă, că nu durase decît o clipă, iar artistul, dînd semnalul orchestrei, ridică arcușul foarte sus și-l lăsă să cadă cu putere pe vioara sa, ca și cum i-ar fi dat o lovitură de secure.

Scanned with OKEN Scanner

Atunci a început totul, nu numai melodia sa admirabilă, dar și execuția sa, și concertul, și marea luptă ; căci, în aceste prime momente, el despica cu asprime coardele cu părul tăios al arcușului său, iar instrumentul scotea sunete furioase, lugubre, ascuțite ca acelea ale leului care se deșteaptă iritat și rage . . .

Orchestranții aveau în fața lor partitura scrisă, partitura lui Paganini, iar el, deși nu avea nici pupitru, nici vreo hîrtie în fața ochilor, cînta, fără îndoială, ceea ce compusese, ceea ce corespundea partiturii orchestrei, și totuși era ceva atît de spontan, atît de arzător în cîntul său, încît nu pot pricepe încă cum era posibil ca numai memoria să-i fi furnizat astfel de inspirații.

Orchestra era tot atît de mișcată și de înviorată ca sclavul în fața stăpînului.

Publicul era în extaz ; el simțea cu plăcere genialitatea lui Paganini care se încarna, pentru a spune astfel, în fiecare dintre ei ; toți își simțeau sufletul mărindu-se și topindu-se în emoții fermecătoare, cînd arcușul, legănîndu-se cu moliciune pe coarde, îi făcea să tresară de dragoste, să palpite de voluptate ; dimpotrivă, cînd el exprima războiul, furtuna, furia, mînia, atunci puteai vedea figurile lor contractîndu-se, sprîncenele încruntîndu-se, dinții scîrțîind și scrîșnind și suspine adînci scăpînd dureros din toate piepturile, ca și cum în sală nu era decît un singur suflet, un singur lucru : vioara.

În ceea ce-l privește pe Paganini, cum se închidea în el însuși, într-o lume interioară, intimă lui, el nu mai privea mulțimea, ci vioara, vioara sa iubită. O îmbrățișa cu privirea și cu brațele, și-o apropia de obrazul supt, și-o înfigea în pieptul său de bronz și îi aspira sunetele și respira cu ea ; vedea, fără îndoială, sunetele ce se desprindeau ca fulgerele, căci ochii săi arzători le urmăreau, fixați pe coarde, care se simțeau asuprite parcă de privirile sale.

Niciodată îmbrățișări de dragoste nu au fost atît de puternice, niciodată priviri mai profunde nu au pătruns în ochi adorați.

Iar arcușul său, ca sabia îngerului, lansa flăcări și raze pe acest instrument prodigios ; din el țîșneau armonii înflăcărate, ieșeau melodii suave ca parfumul Orientului, ple-

Scanned with OKEN Scanner

cau fulgerări răsunătoare ca cele ale lui Dumnezeu. Iar alteori, cînd, după ce a flagelat-o cu violență, marele artist ridica arcușul, mai persista un sunet nou și firav, pe care mîna sa stîngă îl stîrnea ciupind coardele, și care dispărea cu iuțeală, asemenea scînteilor produse de electricitate.

După această primă bucată, Paganini, reluîndu-și surîsul său grațios, se retrăgea în mijlocul unei bubuituri de aplauze și de strigăte, făcînd aceeași adîncă plecăciune . . .

Reveni, și aplauzele se năpustiră din nou, răsplătindu-l pentru ceea ce făcuse, mulțumindu-i pentru ceea ce avea să facă, glorificîndu-l fiindcă era Paganini.

De astă dată, gîndul său paraliză trei coarde, nepăstrînd decît pe cea bună din argint, precum știți; nu a spus, dar s-a știut că va cînta numai pe ea variațiuni pe marșul lui Moise.

Muzician sublim, pentru ce sugrumi aceste coarde? De ce te privezi de acele efecte cerești pe care tu le împrăștii tuturor, cînd le faci să răsune toate laolaltă, producînd singur un concert de armonie la care fiecare coardă își dădea în aceeași clipă concursul? Cine te forțează să înduri acest martiriu, să te sufoci în această tortură? De ce acest capriciu, om de geniu?

Nu, nu este un capriciu, și nici măcar o surprinzătoare minune; este o învățătură; este făcută pentru a dezvălui oamenilor ceea ce stă ascuns într-o singură coardă, și cum, lovind-o cu arcușul, poate ieși la iveală bogăția cea mai neînțeleasă a muzicii.

Tot așa Moise lovea stînca, și aceasta dădea drumul izvoarelor; Paganini atinge coarda de argint și țîșnesc înlănțuiri nesfîrșite de sunete și melodii.

Ceea ce a arătat el viorii sale și lumii este „sunetul armonic".

Cînd Paganini a parcurs pe această singură coardă toată claviatura de sunete și cînd, ajuns în apropierea călușului, s-a strigat, cum a strigat Dumnezeu mării: nu va merge mai departe, el revine, reîncepe, și este atît de departe, încît sunetul armonic îl înalță în alte sfere, îi dă alte vibrații; și el stăruie, fără încetare, în aceste noi tărîmuri sonore.

Scanned with OKEN Scanner

Și sunetul pe care îl găsește în altă natură nu putea să facă parte din cea a noastră; el are acea fluiditate limpede, acea subțirime imperceptibilă, acea suavitate subtilă, acea strălucire misterioasă, care te face să eziți a-l numi un sunet, o lumină sau un parfum...

Paganini a reapărut pentru a treia oară; el și-a reluat toate coardele și toată furia. Nici plăcere, nici suavitate, nici încîntări cerești; de astă dată este Oceanul care mugește și se ridică furtunos; este crearea lumii sau zvîrcolirile sale îngrozitoare; este vulcanul care se aprinde și asvîrle mărunțaiele aprinse ale pămîntului; sînt cele din urmă convulsiuni ale universului, cînd Domnul îl va opri din mers și îi va spune: „Mori!".

Paganini nu vrea să redea nimic din toate acestea; dar trebuie să amintim aceste lucruri pentru a putea reda furia lui minunată, cînd a întins arcușul pentru a ajunge la grandios, la teribil.

Atunci coardele palpitau, toate deodată, urlau sub loviturile degetelor sale, care cădeau grăbite ca grindina însoțită de trăznet. Arcușul, pe de altă parte, le sfîșia, le irita, le crăpa, le jupuia de vii și se arunca asupra lor cu sălbăticie; ele urlau în durerea lor... și toate aceste strigăte erau sublime.

El, Paganini! genialul furibund, savura aceste răni, hohotea și se zbătea în acest martiriu al viorii; o chinuia din ce în ce mai mult, o lovea, o zdrobea, îi întărîta neliniștile... și toată această barbarie era sublimă.

Ea, orchestra, gîfîia înfricoșată, urmărind cu groază și ca o singură făptură, arcușul stăpînului... și această groază era sublimă.

El, poporul, mulțimea, atîrna de acest arcuș, exaltat, încîntat în frica sa, sfîrșit de emoție, doborît de entuziasm, nu mai respira... iar acest efect era sublim.

Și concertul luă sfîrșit...

Cu tot prestigiosul talent al virtuozilor de astăzi, nu, nu vom reuși să regăsim, în secolul XX, emoțiile satanice ale auditorilor din 1831. Fără îndoială că tehnica a progresat de atunci și a pus la îndemîna violoniștilor minunile

Scanned with OKEN Scanner

paganiniene. Fără a vorbi de Kubelik, Heifetz, Milstein, Stern, Francescatti, Szeryng, Oistrah și alți interpreți de renume mondial, putem spune că seniori mai puțin celebri ne-au obișnuit cu acest fel de minuni. Dar atmosfera, mai ales, s-a schimbat. Nici unul nu duce după el atîtea legende, atîtea istorii adevărate, prințese care leșină ascultîndu-l, certuri cu regii, rețete fantastice, Stradivarius primit ca dar — și nici unul dintre ei nu este înzestrat cu un fizic în stare să atragă atît de imperios atenția.

„Nu poate fi cineva mai slab decît el, scrie biograful său Schottky, observator mai mult îngăduitor (pe care îl citez după traducerea lui J. -G. Prod'homme) — cu o față pămîntie, un nas de vultur, repezit înainte și cu degete lungi, osoase. Parcă abia poate suporta hainele, și cînd se înclină în fața publicului, corpul său se mișcă într-un fel atît de ciudat, încît ți-e teamă în fiece moment să nu-i vezi picioarele separate de corp și omul întreg prăbușindu-se într-o grămadă de oase . . ."

Un medic, Dr. Bennati, l-a studiat și îl descrie într-un fel mai obiectiv :

Deși nu are decît patruzeci și șapte de ani (în realitate are patruzeci și nouă), slăbiciunea sa și lipsa dinților, făcînd să-i intre gura înăuntru și făcînd bărbia mai proeminentă, dau fizionomiei sale expresia unei vîrste mai înaintate. Capul voluminos, susținut de un gît lung și subțire, oferă la prima privire o disproporție destul de puternică cu membrele sale subțiri ; o frunte înaltă, mare și pătrată, un nas acvilin foarte bine marcat, sprîncene perfect arcuite, o gură plină de spirit și maliției, reamintind puțin pe aceea a lui Voltaire, urechi mari, proeminente și îndepărtate, păr negru și lung, căzînd în dezordine pe umeri și contrastînd cu tenul său palid, îi dau lui Paganini un aspect ieșit din comun și care reprezintă, într-o oarecare măsură, originalitatea geniului său.

S-a spus greșit că expresia durerii fizice dădea trăsăturilor lui Paganini un caracter sălbatic de melancolie provenind de la amărăciunea de a trăi.

Mărturisesc că frecventarea lui Paganini nu mi-a lăsat niciodată o astfel de impresie despre caracterul său ; l-am

Scanned with OKEN Scanner

văzut întotdeauna vesel, spiritual, surîzător chiar cu prietenii săi, antrenîndu-se în jocuri copilărești cu încîntătorul său Achille; și pot să vorbesc despre Paganini mai bine decît nimeni altul.

Se remarcă la el „extensibilitatea" ligamentelor capsulare de la umeri, destinderea ligamentelor care unesc încheietura și antebrațul, carpul cu metacarpul și falangele între ele. Mîna nu-i mai mare decît trebuie să fie; dar el îi mărește întinderea datorită elasticității pe care o au toate părțile sale. Astfel, de exemplu, el imprimă primelor falange ale degetelor de la mîna stîngă ce ating coardele o mișcare de flexiune extraordinară, care le duce, fără ca mîna să i se miște, în sensul lateral al flexiunii lor naturale, și aceasta cu ușurință, precizie și iuțeală. Simțul său auditiv este dintre cele mai dezvoltate: aude ce se vorbește, chiar cu voce înceată, de la o distanță foarte mare, iar sensibilitatea timpanului său este atît de pronunțată, încît simte o durere cînd se vorbește tare aproape sau alături de el.

În mijlocul asurzitoarei activități a instrumentelor de percuție, a unei orchestre foarte numeroase, îi ajunge o simplă atingere cu degetul pentru a-și acorda vioara; el își dă seama, în aceleași împrejurări, și de discordanța unui instrument dintre cele mai puțin zgomotoase, și aceasta de la o distanță de necrezut.

În foarte multe ocazii, el a demonstrat perfecțiunea organului său muzical, cîntînd cu preciziune pe o vioară care nu era acordată.

Paganini este pătruns de muzică. Știm de la el că, la vîrsta de cinci ani, dangătul clopotelor, așa cum le auzea în Italia, îi producea cînd o puternică desfătare, cînd un straniu sentiment de melancolie; iar în biserică, nu putea să asculte orga fără să se emoționeze pînă la lacrimi. Deși suferind și slăbit, primul atac de arcuș este ca o scînteie electrică, ce-i dă o viață nouă, toți nervii au vibrat ca și coardele viorii sale, iar creierul lui nu are altă misiune decît aceea de a exprima manifestările suflului său muzical; el formează un singur tot împreună cu instrumentul său...

Scanned with OKEN Scanner

Acesta este personajul care înflăcărează imaginația universului romantic. Și exagerata admirație a francezilor nu cedează cu nimic față de aceea a vienezilor. Poeții intervin. „Almanach des Muses" publică o invocație în *Numele lui Paganini*, semnată de dna Marceline Valmore, care, folosind un mult prea facil joc de cuvinte, revarsă un lirism pătimaș !

Paganini ! nume suav care-mi zbuciumă mintea
Și, ca o aripă de înger, mi-a deșteptat inima,
Nume suav care plînge ! care spune : glorie !
Desprins din corul ceresc !
Toate îmbrățișările cerului sînt în armonia ta ;
Suav nume, frumoasă aureolă luminînd geniul,
Ești plin de muzică, legat de zilele ei ;
Ea te îmbie, te consacră mulțimii idolatoare ;
Pămîntul emoționat este teatrul tău,
Tu te numești sufletul lui ! Oh ! tu vei trăi mereu,
Da, dintr-o flacără anume a fost format acest suflet,
Da, Dumnezeu l-a creat, a fost iubitul lui ;
Da, mii de păsări de dragoste murmură în pieptul său ;
Suflarea lor le străbate, ele cîntă sub mîna sa ;
Și în aceste suave sufluri,
Care freamătă ca florile,
Trece o blîndețe pentru toate frămîntările
Și lacrimi pentru toate plînsetele !
Oh ! ce înfiorare, ce tulburare, ce bucurie,
Cînd în atmosferă se răspîndește un asemenea cînt !
Sulfetul nu-și mai găsește refugiu unde să se dedice lui ;
Îi e teamă să nu se dilueze și să zboare spre el.
Doamne ! protejează în aceste călătorii
Ecoul viu al glasului tău,
Care oprește zgomotul furtunilor,
Sau le face să geamă sub degetele sale ;
Acestei rătăcitoare melodii
Închide-i cărările dureroase,

Scanned with OKEN Scanner

Căci sublima sa suferință
Alină multe inimi nefericite! [1]

E drept că s-a format și un clan potrivnic. Se mai găsesc, ici colo, arțăgoși, ca autorul anonim al acestui catren:

Acest virtuoz imbatabil,
Dacă-ar fi bun, sincer, generos,
S-ar pieptăna și și-ar alege-un drum mai luminos,
Ar fi un om incomparabil. [2]

---

[1] *Paganini! doux nom qui bat sur ma mémoire,*
Et, comme une aile d'ange, a réveillé mon coeur,
Doux nom qui pleure! qui dit: gloire!
Détaché du céleste choeur!
Tous les baisers du ciel sont dans ton harmonie;
Doux nom, belle auréole éclairant le génie,
Tu bondis de musique, attaché sur ses jours;
Il t'entraîne, il te voue à la foule idolâtre;
La terre émue est ton théâtre,
Tu t'appelles son âme! Oh! tu vivras toujours.
Oui, d'une flamme à part cette âme fut formée,
Oui, Dieu la soupira, ce fut sa bien-aimée;
Oui, mille oiseaux d'amour murmurent dans son sein;
Leur souffle les parcourt, ils chantent sous sa main;
Et, dans ces suaves haleines
Qui frémissent comme des fleurs,
Roule un miel pour toutes les peines,
Et des larmes pour tous les pleurs!
Oh! quel saisissement, quel frisson, quelle joie,
Lorsque dans l'atmosphère un tel chant se déploie!
L'âme n'a plus d'asile où ce prodige à lui;
Elle craint de s'étendre, et s'envole sur lui.
Dieu! protégez dans ses voyages
L'écho vivant de votre voix,
Qui suspend la voix des orages,
Ou les fait gémir sous ses doigts;
A cette errante mélodie,
Fermez les sentiers douloureux
Car sa sublime maladie
Guérit bien des coeurs malheureux!

[2] *Ce virtuose impayable,*
S'il était bienfaisant, sincère, généreux,
S'il changeait de chemin et peignait ses cheveaux,
Serait un homme incomparable.

Scanned with OKEN Scanner

Un oarecare domn Poupin, publicînd în 1836 *Etudes phrénologiques*, stigmatizează în el pe tipul avar, „vicleanul și blamabilul bogat, care se ploconea în fața frumoșilor scuzi ai Franței ; Paganini, ingratul artist care, pentru cîteva trăsături de arcuș, și-a umplut douăzeci de cufere cu aurul nostru, fără să lase să pice nimic pentru săracii noștri . . .“

Avariția lui Paganini ! încă o enigmă care nu se poate dezlega numaidecît. Se vor citi, mai departe, cîteva din bîrfelile cărora le-a dat loc. Cum să le împaci cu cadoul regesc (20.000 franci-aur) pe care Paganini i l-a făcut lui Berlioz, în 1837 ?

Presupunînd că acest dar a avut ca scop de a face să dispară reproșul de meschinărie și de a împăca publicul și presa din Paris, după cum s-a pretins, Paganini a comis, în alte împrejurări, gesturi dezinteresate. J. -G. Prod'homme a citat, în acest sens, mai mult decît un exemplu. Dar este sigur că, în viața de toate zilele, omul nostru își ținea socotelile cu o strictețe incompatibilă cu cîștigurile sale și, mai puțin încă, cu ideea pe care romanticii și-o făceau despre artist, semi-zeu, planînd deasupra realităților cotidiene și cunoscut ca incapabil să facă o operație de adunare. Cert este însă că această avariție, reală sau bănuită, a întărîtat verva a numeroși gazetari, înainte, dar mai mult după moartea sa, survenită, după cum se știe, la 27 mai 1840. Iată ce se găsește publicat (fără nume de autor) la mai puțin de șase săptămîni de atunci, la 5 iunie, în „Ménestrel“ :

Trăiască moartea, pentru ca să aflați adevărurile ! Iată-le pe acelea cu privire la virtuozul pe care vioara îl va plînge mult timp : testamentul lui Paganini este o piesă ciudată. Dintr-o moștenire de mai multe milioane, marele artist nu-i lasă mamei sale decît o mie două sute de franci, pensie viageră. Nu se știe pînă unde merge avariția lui Paganini, care a strîns atît de mult aur și a clădit palate de marmoră pe a patra coardă a viorii sale. Nu exista viclenie ingenioasă pe care să nu o inventeze în scopul de a economisi. Pentru a-l cunoaște mai bine, trebuia să-l

Scanned with OKEN Scanner

fi văzut călătorind, așa cum l-am văzut noi, suindu-se sprinten pe bancheta diligenței, el milionarul.

Cînd trăsura se oprea pentru prînz, și cînd tovarășii îi spuneau: „Ei bine, veniți să mîncați?", el răspundea prin aceste cuvinte frumoase, pe care Harpagon poate nu le găsea: „Nu mi-e foame pentru trei franci!" Nu-i la fel de frumos ca tot ceea ce se povestește în antichitate?

Și Paganini, după ce și-a făcut astfel socoteala poftei de mîncare, rămînea pe imperială și devora ca un spartan o bucată de pîine cu brînză. Acum doi ani, se dusese la Marsilia pentru a respira un aer călduț; căzuse atunci în regimul acestui medicament atmosferic, ultimul cuvînt al științei, cînd totul este disperat, ultima resursă a Facultății care, consumîndu-și toate metodele cele mai clasice și încercările cele mai îndrăznețe, vă trimite să muriți la soare. La Marsilia, Paganini întîlni pe un tînăr înnebunit după talentul lui, și profită. Ilustrul artist se duse să locuiască la tînărul amator cu nepăsarea omului de geniu; luă un apartament în casa lui, un loc la masă, îl numi prietenul său și-i spuse: „Găzduiește-mă, adăpostește-mă, lasă-mă să mor aici, lîngă dumneata, și-ți voi lăsa secretul meu și vioara." Tînărul amator a fost la început foarte satisfăcut de acest tîrg, dar în curînd găsi că grijile ospitalității erau costisitoare. Paganini îi spunea pe un ton plîngăreț: „Vai! nu vom mai rămîne mult timp împreună!" Apoi făcea pe bolnavul, făcea pe mortul și a trăit astfel optsprezece luni pe spinarea amatorului. Ar fi rămas pînă la sfîrșit, dacă doctorii nu l-ar fi obligat să se ducă să respire aerul de la Nisa. La moartea marelui artist, tînărul amator marsiliez aștepta cu încredere rezultatul promisiunii pe care o plătise atît de scump; dar Paganini avea altceva în cap decît recunoștința! A dus cu el în mormînt secretul pe care nu-l putea transmite și a lăsat vioara întregii lumi artistice, care și-o dispută încă, la locul licitațiilor. Au fost ambasadori special trimiși de către suverani pentru a cumpăra această vioară faimoasă, despre care se creaseră atîtea povești fantastice. Nu exista virtuoz care să nu spere să-și dubleze valoarea cu ajutorul acestui instrument magic. Se vor oferi sume fabuloase. Dar nu ar

Scanned with OKEN Scanner

face mai bine moștenitorul să păstreze această vioară și să o depună în mausoleul lui Paganini?

Nu există însă numai o singură enigmă despre Paganini. S-ar putea enumera un întreg mănunchi: aceea a tehnicii sale, aceea a averii sale, despre care s-au făcut abracadabrante evaluări; aceea a caracterului său, vesel după unii, irascibil după cei mai mulți; Berlioz a văzut la teatrul din Marsilia un geam spart de furie, la știrea că sala era aproape goală, iar dr. Bennati, pe de altă parte, îl prezintă pe Paganini „vesel, spiritual, surîzător chiar cu prietenii", și corespondența sa confirmă acest lucru. Mai este apoi enigma bolii lui, a morții, anunțată prematur, apoi, cînd ea a survenit, atît de misterioasă, încît cinci exhumări ale bietului corp neînsuflețit lasă încă să persiste multe incertitudini.

Pe marginea relatărilor care au fost făcute cu privire la aceste peripeții macabre, iată una, publicată în 1843, în „France musicale", sub semnătura fantezistă „Paul de Kick" (aluzie evidentă la Paul de Kock), într-un stil a cărui tradiție persistă în mari săptămînale de azi. El relatează, cu o oarecare amprentă de autenticitate, reacțiile locuitorilor din Nisa la știrea morții lui Paganini:

Soarele, mișcarea, zgomotul umplu străzile din Nisa; bucuria, durerea, lenevia, totul e amestecat; zărind trecătorii oprindu-se în fața uneia din casele de pe rue du Gouvernement și formînd în cîteva clipe un grup de curioși, m-am îndreptat în acea parte. Sergenții de stradă, polițiștii s-au adunat și ei în curînd; lumea sosea din toate părțile, se înghesuia, se întreba:

— Ce e? Ce e?

— Nu-i nimic, spune unul.

— E un foc! strigă altul.

— Cum așa? întrerupe un al treilea speriat...

— O nu, spune în sfîrșit un negustoraș ridicînd din umeri. Nu e nimic: A murit Paganini!

Atunci mulțimea se împrăștie. Fiecare rîde de graba cu care se adunase și oprește pe noii veniți repetînd:

— Nu e nimic... A murit Paganini!

Scanned with OKEN Scanner

Gură-cască, deziluzionați, fac panegiricul defunctului în felul lor.

Unul spune că era un avar și că refuzase să dea un concert în beneficiul săracilor. Un altul, că fusese la galere și că acolo învățase să cînte la vioară. Un al treilea adăugă cu emfază că fusese un talent minunat, dar că coardele instrumentului său fuseseră făcute din intestinele soției lui... și alte o mie de asemenea absurdități.

Plictisit să ascult astfel de pomelnici pe socoteala faimosului artist genovez, m-am debarasat de cumetre și am intrat pe aleea îngustă pe care locuia Paganini. Urcînd scara, am văzut o fată care plîngea, ținînd o pungă în mînă. Am întrebat-o de ce plînge.

Ea mi-a răspuns că stăpînul ei, dl. Paganini, murise și că acum ea își pierduse slujba.

— Și unde locuia el?

— Aci... intrați.

Pe legea mea, curiozitatea mă împinse pînă în apartamentul lui. Celebrul violonist, pe care-l aplaudasem cu emoție și căruia nu-i trebuia decît imensul său talent pentru a reține hohotele de rîs ce le trezea înfățișarea sa bizară, era acolo, culcat pe patul său, cu un șervet în fața lui, pe care se vedeau încă rămășițele unui porumbel.

Servitoarea îmi spune:

— Bietul om, parcă prevăzuse că nu va termina porumbelul... Îmi spunea, dîndu-mi aseară bani ca să cumpăr două livre de carne de vacă: „Zulietta, am poftă să mănînc un porumbel!

— Ei bine, domnule, mai dați doisprezece bani.

— Doisprezece bani! reluă el făcînd o strîmbătură mult mai urîtă decît cele pe care le făcea de obicei. Doisprezece bani!... Oh! e prea scump, Zulietta!... Și totuși, adăugă el cu un suspin, am mare poftă, Zulietta!... Încearcă cel puțin să-l obții cu opt bani, căci, vezi tu, copila mea, într-un nenorocit de porumbel sînt numai oase... nu-i carne compactă ca bucata de bou pe care o cumperi tu!" Ei bine! ia uitați domnule!... iată un biet om despre care se spune că este mai bogat ca un Cresus... se tîrguia la un bănuț... abia murise, că băiatul lui, pe care l-ați auzit plîngînd în camera alăturată, copilul lui mi-a dat această

Scanned with OKEN Scanner

pungă... Dacă va continua așa, va risipi toții banii vrednicului său tată!

Ochii mei rămîneau însă ațintiți asupra cadavrului lui Paganini, a cărui figură, uscată ca și vioara sa, avea, cu toată urîțenia, acea caracteristică solemnă pe care moartea o imprimă operei sale. În cameră era un permanent du-te vino, dar eu nu-l vedeam decît pe Paganini și vioara sa agățată pe perete.

Nu știu ce ciudate idei îmi trecură prin cap... nu era numai un singur mort pe care îl vedeam... ci doi!!... Paganini... și Stradivariusul său!!... a cărei tăcere nu mi se părea mai puțin impresionantă.

Îmi reamintesc acele accente, acele modulații ce înfățișau viața pe toate tonurile și umpleau de agitație delirantă mii de ascultători. Acest instrument a murit, îmi spun, a murit o dată cu Paganini!... Un singur suflu îi anima pe amîndoi! Și, aproape fără voia mea, ochii mi se plimbau alternativ, de la buzele violete, de la ochii sticloși și de la figura lui tăbăcită, la coardele întinse, la arcușul zbîrlit și la corpul prăfuit și gol de armonie al viorii.

Cîteva bătrîne, mai mult din milă decît din speranța unei recompense, îmbrăcară pe milionarul mort; văzînd aceasta, am vrut și eu să aduc onorurile funebre bietei viori. Am întins un șervet alb pe o consolă; am așezat încet corpul viorii; dar, din greșeală, lovind colțul plăcii de marmoră, instrumentul scoase un sunet slab, care m-a făcut să tresar, ca și cum aș fi auzit, deodată, o voce ieșind din gura lividă a lui Paganini. L-am privit pentru ultima oară înainte de a-l acoperi și, așezînd un buchet de imortele la una din extremități și două lumînări aprinse de cealaltă parte, am traversat camera pentru a ieși.

Întorcîndu-mă, am zărit într-un colț pe un tînăr ofițer, plin de talent, care schița la repezeală trăsăturile defunctului, în timp ce doi băieței își băgau capetele poznașe prin ușa întredeschisă, aruncîndu-și ochii strălucitori sub perdelele unde era culcat Paganini.

După moartea sa, Marlborough a fost înmormîntat, după cum ne învață cîntecul... Dar nu s-a întîmplat tot astfel cu Paganini, căci el este îmbălsămat după noul procedeu. Autoritățile religioase îi refuză oricît de puțin pămînt, de-

Scanned with OKEN Scanner

oarece murise fără slujbă. Corabia cu aburi refuză să-l ia ca pasager, pentru a-l transporta la Genova, patria sa. Proprietarul casei vrea să-și închirieze apartamentul. Ce se face cu acest sărman milionar? ... Este pus în pivniță, în așteptare de ceva mai bun.

Dumnezeu să primească sufletul acestui artist extraordinar, deoarece locuitorii din Nisa nu i-au primit trupul!

Această biată bucată de literatură mi s-a părut demnă de reprodus, deoarece ea rezumă, destul de bine, opiniile discordante pe care Paganini le lasă în urma lui, bîrfelile care aveau să-l urmeze dincolo de moarte, admirația pe care geniul execuției sale continua s-o inspire și în care persista o stranie impresie de supranatural. Această impresie nu este, cred, nimic altceva decît ceea ce provoacă un anumit magnetism personal, acea putere hipnotică pe care o posedă într-o anumită măsură toți marii interpreți și care, în definitiv, ar putea fi foarte bine atributul cel mai caracteristic al virtuozului predestinat.

*

Mult mai precis decît bîrfelile redactorilor, iată ce ni-l arată pe Paganini în luptă cu problemele care i-au creat gloria — reușita și adevărata sa strășnicie pentru a și-o apăra.

O întîmplare fericită m-a făcut posesorul unui manuscris, de mîna sa, prima pagină a unei melodii, intitulată *la Farfaletta, canzoncina con accompagnamento di Pianoforte*. Interesul nu ar fi prea mare, dacă nu ar fi îmbogățită cu această dedicație:

Questo sgorbio é fatto ed offerto all'egregia Virtuosa Chiare Loveday non solamente in segno d'ammirazione del suo splendentissimo talento anzi come pruova di generosa amicizia per l'amabile suonatrice.

Il signor Barone Nicolo Paganini nell'Albergo di Neothermes. Via della Vittoria 16 Giugno 1838.

Scanned with OKEN Scanner

Jarnovick
(*Gravură de L. Scotti, 1790*)

Eine große

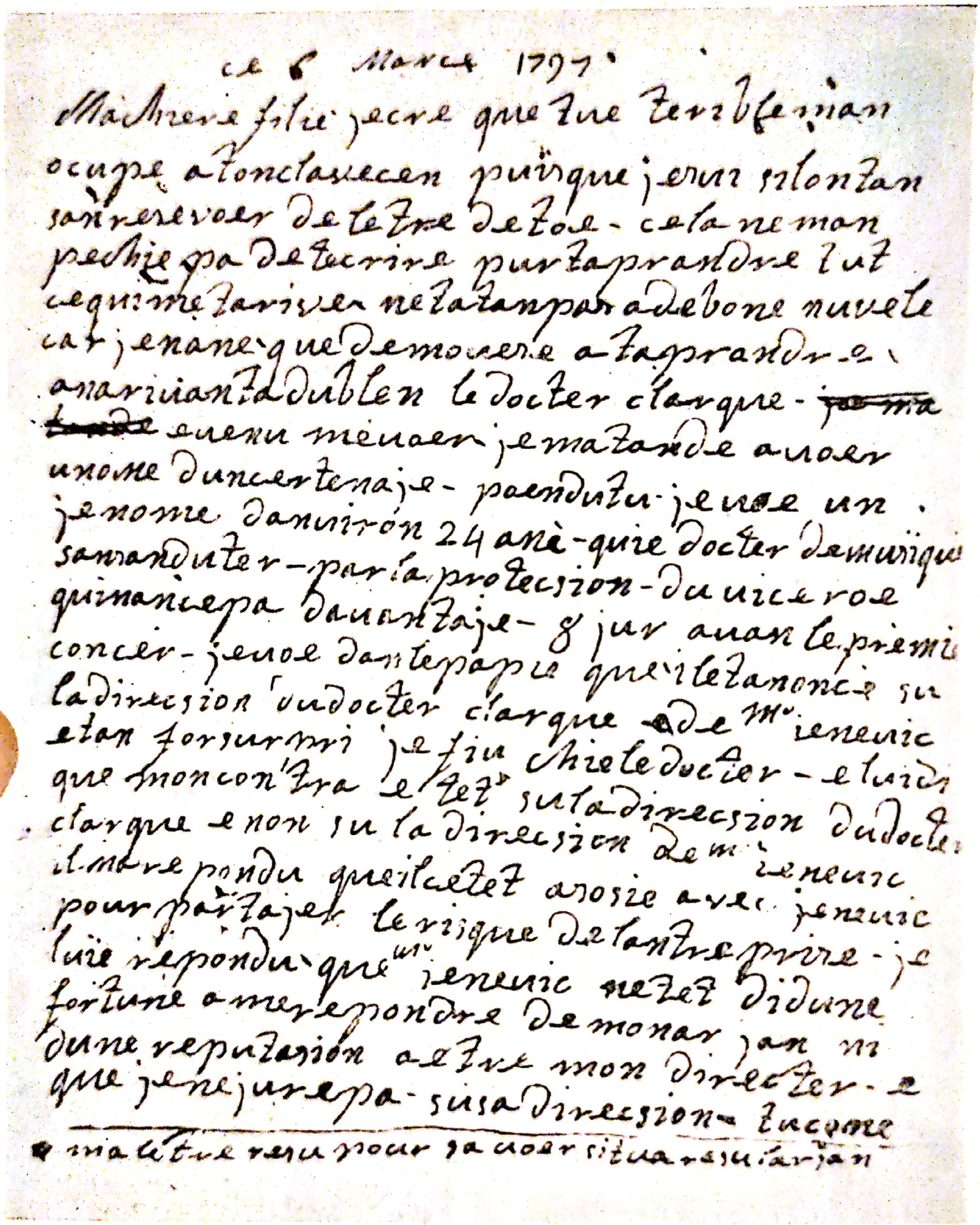
musikalische Akademie

Zum Vortheil des Franz Klement,

Zweyte Abtheilung.

Afişul primei audiţii a Concertului de Beethoven

Scanned with OKEN Scanner



ce 6 Mars 1791

Ma chere filie je cre que tue teribleman
ocupe a ton clasuecen puisque je resu silontan
san resevoer de letre de toe - cela ne man
pechie pa de tecrire pur taprandre tut
ce qui me tarive ne tatan par a de bone nuvele
car je nane que de mouere a taprandre -
anarriuant a dublen le docter clarque - ~~je ma~~
~~[illegible]~~ suenu menuoen je ma tande a uoer
un ome duncertenaje - paendutu je uoe un
je nome danuiron 24 anè - quie docter de muzique
sanrandu ter - par la protecsion du uice roe
qui ma nuepa dauantaje - 8 jur auan le premi
concer - je uoe dan te papie que il etanonce su
la direcsion du docter clarque ~~a~~ de mr ienewic
etan forsurpri je fiu chie le docter - e lui di
que mon con tra etet su la direcsion du docte
clarque e non su la direcsion de mr ienewic
il ma repondu que il cetet arosie avec jenewic
pour partajet le risque de lantre prire - je
luie repondu que mr ienewic ne tet di dune
fortune a me repondre de mon ar jan ni
dune reputasion a etre mon directer - e
que je ne jure pa - su sa direcsion - tu come

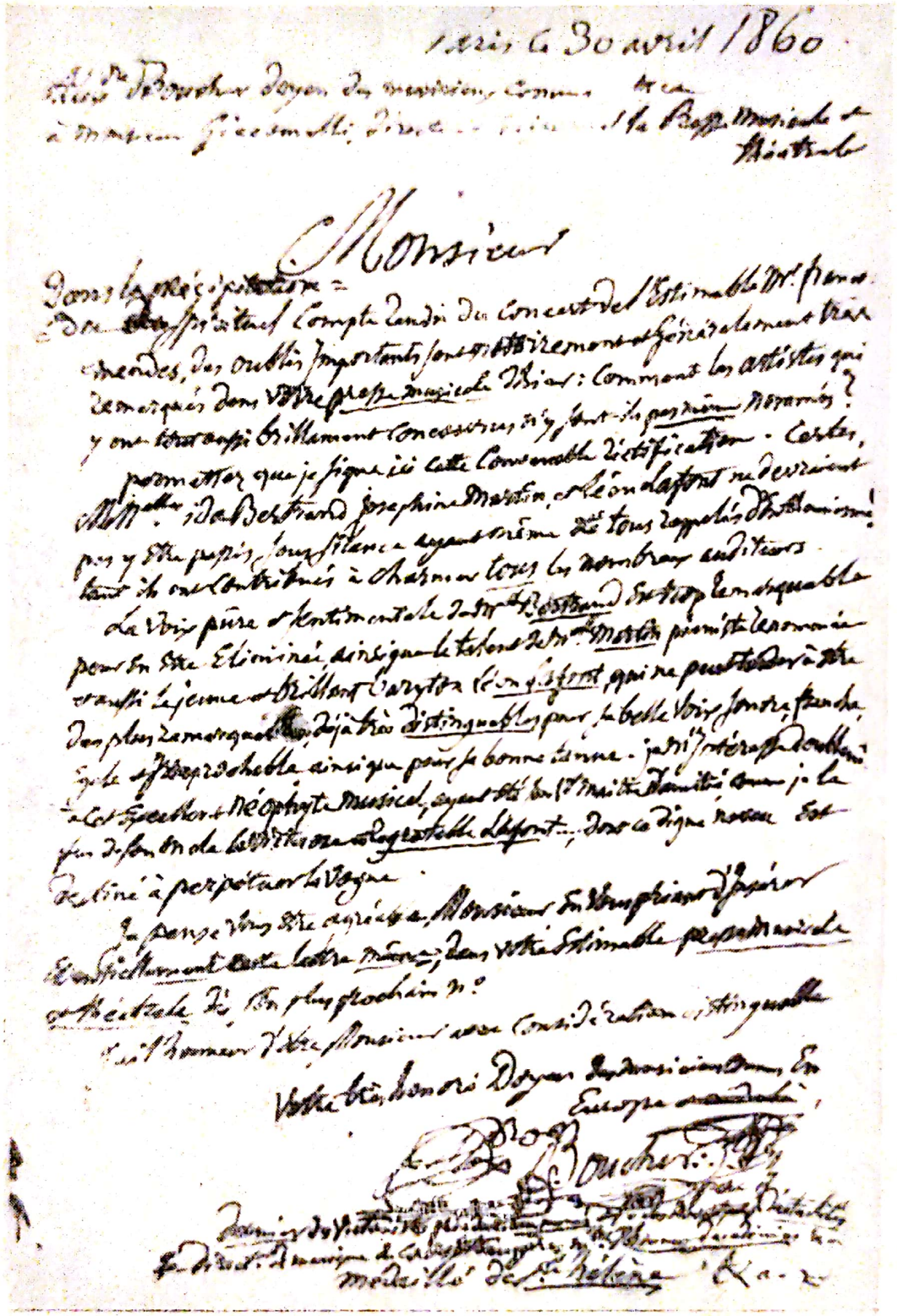
* ma letre resu pour sa uoer situarsu iarjan

Scrisoarea lui Jarnovick către fiica sa (6. III. 1791)

Wanda
Landowska
în 1917

Alexandre
Boucher
(Litografie anonimă, Berlin, 1821)

Scanned with OKEN Scanner



Scrisoarea lui Alexandre Boucher către Giacomelli

Scanned with OKEN Scanner

Paganini la Londra în 1831

Scanned with OKEN Scanner

Paris le 16 Juin 1833

Monsieur

Je suis forcé de vous exprimer ma surprise en voyant le peu de souvenir que vous mettez à remplir la dette que vous avez envers moi. — Cette négligence de votre part me force de vous rafraîchir la mémoire sur des circonstances que vous ne devez pas avoir oubliées.

Je vous présente donc mon petit compte en vous priant de vouloir bien le solder au plutôt. —

Pour avoir donné douze leçons à Mademoiselle votre fille afin de lui faire comprendre la manière dont elle devait exprimer la musique, et le sens des notes qu'elle exécutait en ma présence
2,400 francs. —

Pour avoir moi même exécuté chez vous pendant huit fois en différentes occasions plusieurs morceaux de musique.
— 24,000 francs.

Total 26,400 francs —

Je n'ajoute point à ce compte toutes les leçons que j'ai donné verbalement à Mademoiselle votre fille, pendant que j'étais à votre table, tout en payant ma part jusqu'au dernier centime, voulant bien lui faire un cadeau des peines que je suis prises dans ces moments, pour tâcher de lui donner les véritables idées de la science musicale, désirant qu'elle ait pû les saisir, et en profiter.

Je n'ajouterai point non plus, aucun mot pour vous faire connaître qu'il est juste de payer les personnes qui nous rendent des services et nous prêtent des soins, puisque

Scrisoarea lui Paganini

Paris ce 16 Juin 1833

Monsieur

Je suis forcé de vous exprimer ma surprise, en voyant le peu de souvenir que vous mettez à remplir la dette que vous avez envers moi. — Cette négligence de votre part me force de vous rafraîchir la mémoire sur des circonstances que vous ne devez pas avoir oubliées.

Je vous présente donc mon petit compte en vous priant de vouloir bien le solder au plutôt. —

Pour avoir donné douze leçons à Mademoiselle votre fille afin de lui faire comprendre la manière dont elle devait — apprendre la musique, et le deux des notes qu'elle exécutait comme personne 2,400 francs. —

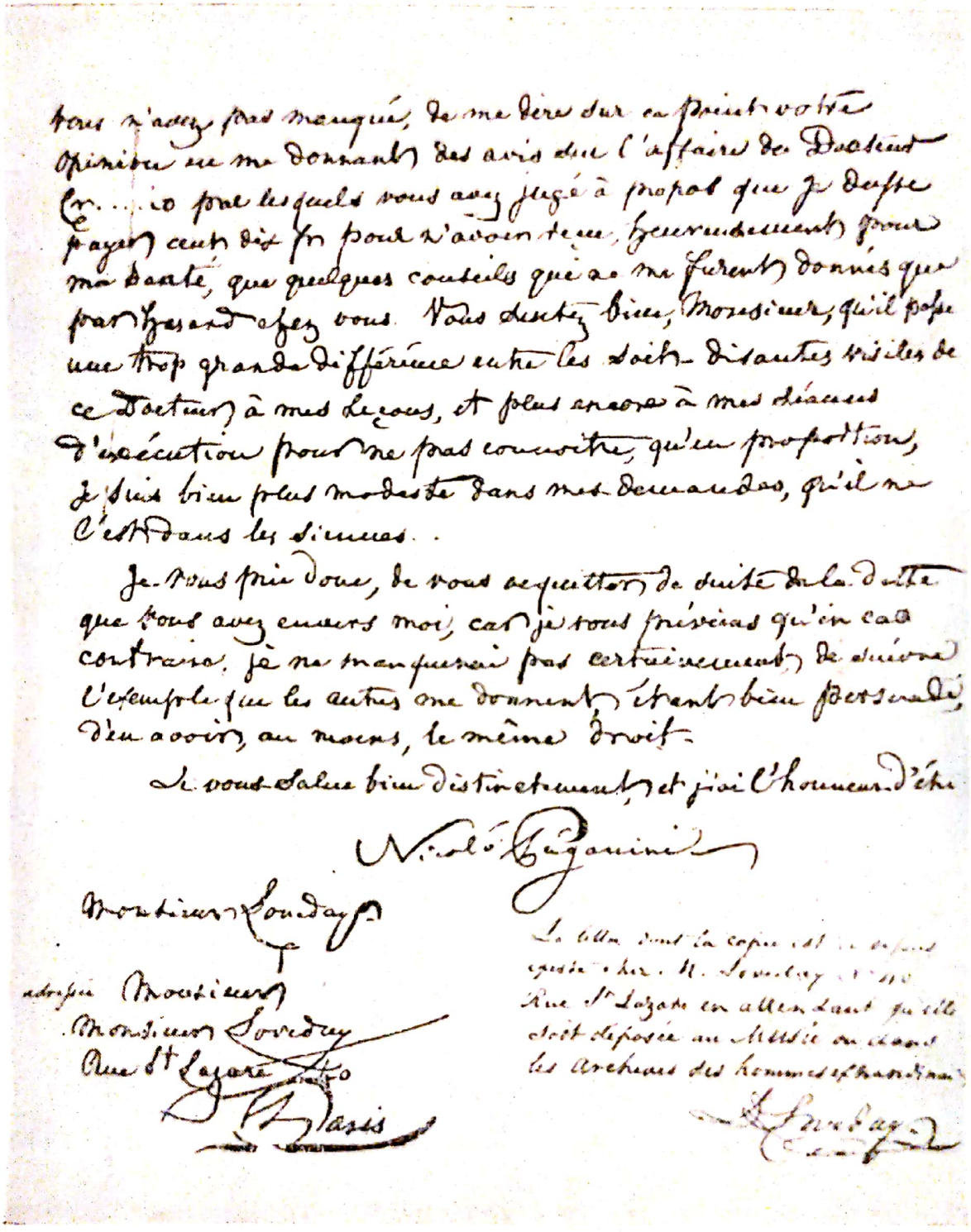
Pour avoir moi même exécuté chez vous pendant huit fois en différentes occasions plusieurs morceaux de musique. — 24,000 francs.

Total 26,400 francs. —

Je n'ajoute point à ce compte toutes les leçons que j'ai donné verbalement à Mademoiselle votre fille; pendant que j'étais à votre table, tout en prenant ma part jusqu'au dernier entretien, voulant bien lui faire un cadeau des pièces que je suis prêt dans ces moments, pour tâcher de lui donner les véritables idées de la science musicale, désirant qu'elle ait pû les saisir, et en profiter.

Je n'ajouterai point mon billet, aucun mot pour vous faire connaître qu'il est juste de payer les personnes qui nous rendent des services et nous font des dons, puisque

Scrisoarea lui Paganini



vous n'avez pas manqué, de me dire sur ce point votre opinion en me donnant des avis sur l'affaire du Docteur Cr...io par lesquels vous avez jugé à propos que je dusse payer cent dix fr pour n'avoir reçu, heureusement pour ma santé, que quelques conseils qui ne me furent donnés que par hasard chez vous. Vous sentez bien, Monsieur, qu'il passe une trop grande différence entre les soit-disantes visites de ce Docteur à mes leçons, et plus encore à mes séances d'exécution pour ne pas connoître, qu'en proportion, je suis bien plus modeste dans mes demandes, qu'il ne l'est dans les siennes.

Je vous prie donc, de vous acquitter de suite de la dette que vous avez envers moi, car je vous préviens qu'en cas contraire, je ne manquerai pas certainement de suivre l'exemple que les autres me donnent, étant bien persuadé, d'en avoir, au moins, le même droit.

Je vous salue bien distinctement, et j'ai l'honneur d'être

Nicolò Paganini

Monsieur Loveday

adressée Monsieur
Monsieur Loveday
Rue St Lazare No
Paris

La lettre dont la copie est ci-dessus existe chez M. Loveday No 40 Rue St Lazare en attendant qu'elle soit déposée au Musée ou dans les Archives des hommes extraordinaires

Loveday

adresată lui Douglas Loveday

Ruth Slenczynski la șapte ani (*Paris, 1932*)

Scanned with OKEN Scanner

(Această mîzgălitură compusă și oferită virtuozei Clara Loveday, nu numai în semn de admirație pentru strălucitul ei talent, dar și ca semn al caldei mele prietenii pentru amabila pianistă.)

Or, chiar în ziua de 16 iunie 1838, Paganini trimitea tatălui „remarcabilei virtuoze", Douglas Loveday, un avocat englez stabilit la Paris, care-l găzduise timp de un trimestru împreună cu fiul său Achille, o scrisoare astfel concepută :

Domnule,

Sînt obligat să vă exprim surpriza mea văzînd că ați uitat să vă îndepliniți datoria pe care o aveți față de mine. Această neglijență din partea dumneavoastră mă împinge să vă împrospătez memoria asupra împrejurărilor pe care nu trebuia să le uitați.

Vă prezint deci unica mea socoteală, rugîndu-vă să vă achitați de ea cît se poate mai curînd.

Pentru a fi dat douăsprezece lecții Domnișoarei, fiica dumneavoastră, în scopul de a-i lămuri maniera în care trebuia să exprime muzica și sensul notelor pe care le executa în prezența mea : 2400 de franci.

Pentru a fi executat eu însumi, la dumneavoastră, de opt ori, în diferite ocazii, mai multe piese muzicale : 24000 de franci. Total : 26400 de franci.

Nu adaug la acest cont toate lecțiile pe care le-am dat verbal Domnișoarei, fiica dumneavoastră, în timp ce stăteam la masa dumneavoastră, plătindu-mi partea pînă la ultima centimă, voind a-i face cadou grijile pe care mi le-am luat în acele momente, pentru a încerca să o învăț adevăratele noțiuni ale științei muzicale, cu dorința ca ea să le prindă și să profite de ele.

Nu voi mai adăuga nici un cuvînt pentru a vă face cunoscut că este drept să plătiți persoanele care vă fac servicii și care se îngrijesc de dumneavoastră, deoarece nu ați neglijat să vă exprimați opinia dumneavoastră asupra acestei chestiuni, dîndu-mi informații despre afacerea dr. Cr . . . io, cînd ați apreciat că trebuie să plătesc o sută zece franci pentru că am primit doar cîteva sfaturi, din

Scanned with OKEN Scanner

fericire pentru sănătatea mea, care mi-au fost date la întîmplare, la dumneavoastră.

Vă dați seama, Domnule, că este o foarte mare diferență între așa-zisele vizite ale acestui doctor și lecțiile mele; și mai mult încă, față de ședințele mele de interpretare, pentru a nu mai vorbi de faptul că, judecînd după proporții, sînt cu mult mai modest în pretențiile mele decît este el în ale sale.

Vă rog deci să vă achitați de datoria pe care o aveți față de mine, căci, în caz contrar, vă previn că nu mă voi feri, cu siguranță, să urmez exemplul pe care mi-l dau alții, fiind perfect convins că, cel puțin, am același drept.

Vă salut cu multă distincțiune, și am onoarea să fiu

NICOLO PAGANINI

In partea de jos a facsimilului acestei scrisori, care este, în afară de semnătură, scrisă de mîna fiului lui Paganini, o însemnare a lui Loveday:

Scrisoarea a cărei copie este mai sus, există la dl. M. Loveday, strada Saint-Lazare, nr. 40, așteptînd ca ea să fie depusă la Museu sau la Arhivele „oamenilor extraordinari".

O săptămînă mai tîrziu, la 24 iunie, „Revue" și „Gazette musicale de Paris" publicau scrisoarea, precedată de această notă introductivă:

O SCRISOARE ATRIBUITĂ LUI PAGANINI

De cîteva zile circulă la Paris o scrisoare a lui Paganini, adresată dlui Loveday, în privința căreia sîntem departe de a crede că este autentică, pînă într-atît sînt de bizare atît subiectul, cît și expresiile; cu toate acestea, cum cel mai bun mijloc de a stabili efectul este acela de a furniza celebrului virtuoz o ocazie de dezmințire publică, o vom pune textual sub ochii cititorilor, pentru ca ei să poată, în așteptarea răspunsului marelui artist căruia i se atribuie, să aprecieze întreaga necuviință a ceea ce noi luăm drept mistificare.

Scanned with OKEN Scanner

Urma scrisoarea cu pricina.

Dar între timp, la 17 iunie, Loveday trimisese altă scrisoare lui Paganini, nu mai puțin ciudată, însă atît de lungă, încît nu voi reproduce *in extenso* decît aproape primul sfert.

Domnule baron,

Ader la principiile pe care am avut onoarea să vi le expun în mod amănunțit cînd m-ați consultat, acum nouă zile, asupra ultimei dumneavoastră greutăți, adică: dacă trebuie să plătiți nota dr. Croserio, celebrul medic pe care l-ați luat pentru a vă îngriji cu ocazia retragerii dr. Majendie, care a fost pînă la această epocă medicul dumneavoastră. Adevărul este o esență căreia nimic nu-i schimbă natura. El rămîne mereu același.

Ați locuit cu mine nouă zeci și nouă de zile, dumneavoastră și fiul dumneavoastră. Sînt mîndru de a putea spune că am avut cea mai mare grijă, ca și întreaga mea familie, pentru a vă fi pe plac, pentru a vă face toate serviciile posibile. În calitatea mea de medic, sînt ferm convins că, în mai multe rînduri, am avut fericirea de a vă fi salvat viața. Deoarece nu profesez medicina, nu vă cer nimic pentru serviciile mele de această natură; nu vă cer nimic nici ca secretar al dumneavoastră. Dar în calitatea mea de jurisconsult și de avocat, numeroasele consultații pe care le-am avut cu dumneavoastră cu privire la acțiunile funeste la care ați meditat pînă atunci și de la care v-am împiedicat, cu sfaturile mele, formează un articol destul de important pentru a merita atenția dumneavoastră. În Anglia, aș fi reușit să ridic pretențiile mele la o sumă care ar fi zdruncinat bine averea dumneavoastră, chiar așa colosală cum este ea. Aci, mă mulțumesc să pretind ca onorariu neînsemnata sumă de 18.000 de franci; dar voi dovedi la nevoie că nici cu 25.000 de franci nu ați plăti nici pe jumătate serviciile pe care vi le-am făcut. Dacă aș vrea să apreciez numai serviciile pe care vi le-am făcut în legătură cu Casino Paganini, aș dovedi că sfaturile mele v-ar fi costat mai mult decît 140.000 de franci.

Scanned with OKEN Scanner

Și apoi, călătoria dumneavoastră proiectată la Saint-Petersburg, ca și aceea la New York; apoi acea plictisitoare corespondență pe care am păstrat-o pentru dumneavoastră... Nu știu de loc cum m-ați putea recompensa...

Las mereu la o parte toate sfaturile de natură medicală pe care vi le-am dat, chiar și pe acelea cînd, după dezbateri obositoare, am reușit să vă opresc de a urma prescripția unei frumoase somnambule, pe care, dacă ați fi urmat-o, o îndurare! (am constatat faptul la dnii Cap și Planche) v-ar fi ars de la epiderma pîntecului pînă la șira spinării... intestine și toate cele. Nu ar mai fi rămas nici măcar atît cît să se poată face o coardă la faimosul dumneavoastră Guarnerius!

Dar medicina, cum am mai arătat, nu-i atribuția mea; nu vă cer nimic pentru asta. Îmi place muzica, apreciez admirabilul dumneavoastră talent. Dar profesiunea mea este aceea de jurisconsult și de avocat. V-am servit cu credință, onorabil, conștiincios, în aceste calități; și Dumnezeu știe (în paranteză), dacă vă place șicana, că nu v-ați gîndit pînă acum să-mi oferiți ca recompensă mai mult ca o priză de tutun, pe care v-am înapoiat-o întotdeauna cu dobîndă, în afară de promisiunea unei tabachere... de lemn, pe care încă nu ați trimis-o.

Urmează un decont minuțios al lecțiilor pe care el, Loveday, le-a dat tînărului Achille: 99 de zile de lecții a 200 de franci pe zi înseamnă un total de 19.800 de franci, care se adaugă la onorariul juristului (18.000 de franci). El propune să facă apel la un arbitraj oficial, pentru a evita cheltuielile unui proces, și, după alte imputări prezentate într-un mod ironic, încheie cu această formulă de salut:

În concluzie, dacă (după cum îmi scrieți) aveți onoarea de a fi Nicolo Paganini, eu de partea mea am avantajul de a nu fi, dar independent de aceasta am onoarea de a fi

mult umilul dumneavoastră servitor,

DOUGLAS LOVEDAY

Scanned with OKEN Scanner

La aceasta, la 24 iulie, în aceleași „Revue" și „Gazette musicale de Paris", o nouă scrisoare a lui Paganini :

Domnule,

Un domn Douglas Loveday a publicat în „Gazette musicale" o scrisoare pe care eu i-am adresat-o, acum o lună aproape, și s-a abținut să vorbească de răspunsul pe care mi l-a dat. Dorind, la rîndul meu, să public cîteva observații asupra acestui răspuns, vă rog, domnule, să le inserați în onorabilul dumneavoastră jurnal.

Primiți, domnule, expresia sentimentelor mele cele mai distinse

NICOLO PAGANINI

Domnului Douglas Loveday

Domnule,

Ați avut plăcerea să publicați, acum cîtva timp, o scrisoare pe care ați luat-o în serios și pe care v-am adresat-o cu unicul scop de a vă dovedi cît este de ușor să faci cuiva șicane atunci cînd îți vine acest capriciu. Scrisoarea mea nu era decît riposta amabilă a pricinii pe care ați stabilit-o în favoarea prietenului dumneavoastră dl. Cr . . . o, medic vestit, după cum spuneți. Într-adevăr, hotărît să-l faceți să cîștige bani cu orice preț, ați fost atît de îndemînatic încît să transformați în vizite de zece franci acele cîteva „cum îți merge", pe care prietenul dumneavoastră, medic celebru, mi le adresa, salutîndu-mă pe timpul cînd locuiam la dumneavoastră ; politețe căreia, de altfel, mă grăbeam să-i pun capăt, interzicînd medicului ușa apartamentului meu, de îndată ce am văzut că saluturile lui deveneau serioase și se pregătea să le dubleze cu rețete pe care, din grijă pentru sănătatea corpului meu, am evitat să le iau în considerare.

Ce am făcut pentru a vă răspunde ? Am întocmit, la rîndul meu, un cont de 27 400 de fr. pentru lecții, ședințe muzicale etc. etc., date fiicei dumneavoastră. Era contul unui farmacist pentru contul unui doctor. Trebuia să ne socotim

Scanned with OKEN Scanner

chit ; dar de loc. V-ați speriat, ați crezut că vedeți în scrisoarea mea o cerere de bani, o obligație. V-ați imaginat poate portăreii și sigiliile și ați fugit să vă puneți la adăpostul opiniei publice, adresînd scrisoarea mea jurnalelor și făcînd-o să treacă drept o nebunie a mea și, în concluzie, ca o capodoperă a avariției mele. Și ceea ce îmi dovedește că nu glumiți și că intenția dumneavoastră nu era să amuzați publicul pe spinarea noastră, este faptul că, în momentul în care trimiteați scrisoarea mea jurnalelor, nu le-ați dat-o și pe aceea pe care mi-ați adresat-o ca răspuns cerîndu-mi 37 800 de franci, datorie pe care v-ați grăbit să o fabricați pentru a contrabalansa pretinsa mea reclamație.

Paganini rezuma apoi conversația și încheia prin această înțepătură la adresa Clarei Loveday :

În sfîrșit, contest că lecțiile date drei, fiica dumneavoastră, ar merita 200 de fr. fiecare, căci atît cît mă pricep, drei, fiica dumneavoastră, îi lipsește acea facultate care lasă să treacă sufletul executantului în degetele sale pentru a traduce emoțiile în sunete. Cu toată osteneala pe care această domnișoară și-a dat-o, și-o dă și și-o va da pentru a cînta bine, ea nu va reuși niciodată să cînte. Astfel, îi va fi foarte greu să dea lecții cu 200 de fr. onorariu. Cred că ar reuși mai bine dacă ar face pantomimă, pentru care mi-a lăsat impresia că are mari calități, de fiecare dată cînd am privit-o cîntînd . . .

Această ironică apreciere a talentului Clarei Loveday se împacă destul de greu cu dedicația reprodusă la începutul prezentului studiu. Ea mai este dezmințită și prin numeroasele relatări ale concertelor — apărute în revistele epocii, din partea unor muzicieni calificați, ca Elwart, Henri Montan-Berton etc. Trebuie reținut, de asemenea, că la 25 noiembrie 1837, cu ocazia inaugurării *Casinoului Paganini*, antrepriză a unor speculanți pentru a exploata renumele ilustrului Genovez, cu ajutorul său și cu participarea sa financiară (afacerea a mers prost, dar nu asta-i

Scanned with OKEN Scanner

important), Clara Loveday se produsese ca solistă, cu mare succes, în *Piesă de salon* de Weber, iar dacă Paganini nu cîntase, el depusese oarecum o garanție, apărînd un moment în sală.

Într-adevăr, Paganini o făcuse pe Clara să plătească iritarea pe care tatăl său i-o provocase, nu fără motiv, după cît se pare. Căci omul era tot atît de exaltat pe cît era de vorbăreț; după cum reiese și din lectura unei plachete de douăzeci de pagini, cu data de 28 decembrie 1821, a cărei pagină de titlu, pe care o redau, servește de model:

Petiție către Camera deputaților, pentru dl. Douglas Loveday, Englez și protestant; plîngîndu-se de seducerea celor două fiice și a nepoatei sale, într-o casă de educație la Paris, unde le instalase și unde s-a abuzat de credulitatea acestor tinere persoane, cu ajutorul teroarei superstițioase, obsesiei și falselor minuni, pentru a le converti cu repeziciune la Catolicism; în lipsa, fără știința și contra dorinței părinților.

Și voi cita perorația, nu pentru că ea ar avea cel mai mic raport cu Paganini și cu socotelile sale de farmacist: este însă un prea frumos model de stil „de epocă", în zorile romantismului, pentru a-l priva pe cititorul meu:

Deputați ai Franței! Mi-am văzut fiica smulsă din brațe și sentimentele naturii stinse în sufletul ei; armata sacră a religiei, întoarsă împotriva mea; autoritatea care trebuia să mă protejeze, mută pentru apărarea mea; o clipă mi-am spus: „Nu mai e nici un sprijin pentru un părinte ultragiat într-o națiune care se laudă cu virtuțile ei ospitaliere"; eu însă mi-am îndreptat privirile către reprezentanții săi și mi-am păstrat speranța...

Scanned with OKEN Scanner

Despre critică

Scanned with OKEN Scanner

Într-un interesant și concis răspuns la ancheta deschisă de „Arts" asupra actualului haos al tendințelor muzicale, Jean Martinon pune la socoteală, cum este și cazul, responsabilitatea criticii. Cînd el constată lipsurile noastre, în termeni, de altfel, foarte chibzuiți, sîntem cu totul de părerea lui. Știm că corporația suferă, și din cauza componenței sale eterogene, și din cauza confuziei doctrinei sale.

Componența comportă, *grosso modo,* două familii de critici : compozitorii și necompozitorii — aceștia din urmă, mai înclinați la greșeli în materie de tehnică, ceilalți, mai expuși dureroaselor conflicte între crezul lor estetic și exigențele carierei. În ceea ce privește doctrina, după numeroase cărți serioase (peste trei sute de pagini) și cîteva mii de articole, nu s-a hotărît încă dacă critica muzicală trebuie să fie subiectivă, obiectivă sau de o orientare intermediară.

Scanned with OKEN Scanner

Jean Martinon are deci cele mai bune motive să spere într-un progres ; dar îmi va permite să nu fiu de acord cu el în ceea ce privește orientarea care trebuie aleasă.

Dorința sa, desigur optimistă, ar fi să ne vadă consacrîndu-ne exclusiv exaltării frumosului, păstrînd tăcere și dispreț pentru rest, care, după părerea lui, va pieri de la sine.

O, dac-ar fi posibil ! Dacă această autodistrugere a tot ceea ce este urît ar fi în firea lucrurilor, ce minunată meserie ar fi aceea pe care o avem noi ! La bătrînețe, cînd, plictisit de frămîntările lumii, nu mai aspiri decît la liniștea universală, ai încerca o ciudată ușurare să întrerupi contactul cu tot ceea ce este josnic, degradant sau numai mediocru, pentru a te cufunda în contemplarea lucrurilor superioare.

Tinerețea va găsi poate aceste ocupații cam statice. Îmi amintesc, nu fără rușine, de plăcerile de prost gust pe care le încercam în timpuri mai vechi, transformînd în adevărate masacre rubrici nevinovate de artă . . . Aceste timpuri au trecut, mă simt împăcat și bun ca un academician specializat.

Și totuși, nu cred că expresia entuziasmului nostru în prezența operei de artă o servește în mod eficace, dacă o acțiune simultană, sau prealabilă, de curățire nu-i asigură un domeniu liber pentru a respira și a se dezvolta : horticultorul nu se așteaptă să răsară flori pe un teren năpădit de buruieni.

Este o datorie negativă, dar imperioasă să elimini produsele de calitate inferioară, pentru simplul motiv că ceea ce ele obțin de la public în materie de succese, rețete, rămîne tot sustragerea de la calitate. Nu-i de loc original să afirmi că fracțiunea cea mai însemnată a publicului de concert este adesea cea mai puțin strălucită, pentru că (nu, nici un fel de aluzie politică aici !) locurile ieftine nu cunosc biletul de favoare, iar abonamentul-corvoadă trăiește prin tradiție familială. Nu se găsesc aci decît însetați de muzică. Brevetul de melomanie prin excelență este galeria neagră, povîrnită, prost aerisită a vechilor săli.

Or, dacă această clientelă cu bugetul limitat se rătăcește la recitalul, anunțat cu prea multă dibăcie, al unui

Scanned with OKEN Scanner

imitator de-al lui Horowitz sau al unui Paganini scîrțîit, se va trezi fără resurse pentru acela susținut a doua zi de un muzician merituos. Este cît se poate de stupid ; dar aceasta face necesară o profilaxie pentru care am putea să ne dovedim extrem de utili.

Aprecierea lucrărilor, tocmai din cauza dispersării tendințelor, ne impune, adeseori, o rezervă înțeleaptă.

Pentru ca să putem prinde cu ușurință esența unei compoziții de tehnică foarte nouă, trebuie să existe o armonie dinainte stabilită între simțirea autorului și cea a noastră. Dar nu-i întotdeauna așa. Unele bucăți muzicale, a căror frumusețe o presimțim, ni se descopăr foarte greu, după cum e adevărat că altele exercită prea repede un farmec fără viitor. Aci sîntem de acord cu Jean Martinon.

Semnalarea a ceea ce ni s-ar părea a fi o dovadă de temperament, chiar dacă meșteșugul este ingrat sau stîngaci, trebuie să constituie misiunea primordială. Nu vor rămîne de recuzat decît trucurile și banalitatea.

La executanți, dimpotrivă, din motivele invocate mai sus, nevoia de curățire trece pe primul loc, cînd va trebui să fim singuri, în opoziție cu părerea generală, în situații incomode.

Căci fluctuațiile succesului se supun unor legi insesizabile pentru noi. Cu ocazia ultimei sale apariții, Ysaye, în declin, e drept, dar avînd un trecut grandios, a cîntat în fața unui mănunchi de devotați, pierduți în marea sală a Operei. Kubelik, bătrîn și deposedat de mecanismul transcendent care-i făcuse gloria, a continuat să umple aceeași sală, în virtutea vitezei pe care și-o cîștigase. Alții, născuți și rămași mediocri, se mențin timp de mai multe sezoane, făcînd uz de o abilă strategie, de perseverență, de un bun impresar, de prieteni distinși și de nervii luptei.

In astfel de cazuri, critica își are cuvîntul ei de spus.

Cu ce rezultat ? Micul ei flaut se va auzi oare în vacarmul imenselor alămuri publicitare ? Va trimite el un ascultător în plus geniului necunoscut sau debutantului care-și încearcă norocul ? Il va priva el de un ascultător pe un șarlatan plin de onoruri ? Bogat subiect de anchetă, dar, pentru apărarea bunei păreri pe care am putea-o avea despre noi, chiar felul de a-l ancheta nu trebuie instituit.

Scanned with OKEN Scanner

După zece ani de la luarea de poziție de către Jean Martinon, un articol al dlui Armand Machabey („Musica", decembrie 1954) deschidea din nou vechea dezbatere a criticii muzicale. *Critica muzicală cotidiană,* spune titlul : este exact vorba de critica muzicală franceză, căci studiul respectiv nu-și extrage exemplele decît din publicațiile pariziene. El comportă două părți : una distruge, cealaltă încearcă să reconstruiască.

Nu ne vom opri asupra celei dintîi. Asemenea diatribe au fost în nenumărate rînduri lansate de compozitori, care se plîngeau de corporație, sau de critici nefolosiți în momentul de față. Cei pe care cerul i-a înzestrat cu o pană ușoară au putut face plăcute aceste exerciții, citînd raționamente ridicole, alăturînd altele contradictorii, punîndu-și adversarii în situații ridicole. Dl. Machabey se mulțumește să dezgroape patru citații care au adus într-adevăr multe servicii. Îmi permit să-i recomand arsenalul gata preparat, nou nouț, pe care-l pune la dispoziția sa *Lexicon of Musical Invective,* compilat de N. Slonimsky. El ar putea, de asemenea, deoarece face mare caz de o probitate intelectuală de care este lipsită, după cum se pare, cea mai mare parte a „cronicarilor", să evite să-și îndrepte eforturile împotriva unor marionete vulnerabile lăsînd deoparte obiective mai substanțiale.

Cauți în zadar, atît în acest articol, cît și în copiosul *Traité de la Critique musicale,* în care, cu și mai multă tărie, el denunțase decadența criticii franceze de după Berlioz, numele lui Gaston Carraud, Laloy, Marnold, care au adus, în jurul lui 1900, lui Debussy, Fauré, Ravel, altceva decît „condamnări fără apel, pronunțate cu violență, asprime, ironie sau ignoranță". Și mai supărătoare este omisiunea lui Paul Dukas, atît de pătrunzător, atît de minunat informat și, deși expert el însuși, atît de nepărtinitor — din partea unui teoretician care neagă oricărui compozitor capacitatea de a fi imparțial.

Să trecem peste acestea și să vedem ce remedii propune dl. Machabey.

El sugerează unul, fragmentar, cînd, în tratatul citat mai sus, își exprimă regretul că „istoricii se îndepărtează — ori s-au îndepărtat — de la critica de actualitate". Ceva

Scanned with OKEN Scanner

După zece ani de la luarea de poziție de către Jean Martinon, un articol al dlui Armand Machabey („Musica", decembrie 1954) deschidea din nou vechea dezbatere a criticii muzicale. *Critica muzicală cotidiană,* spune titlul: este exact vorba de critica muzicală franceză, căci studiul respectiv nu-și extrage exemplele decît din publicațiile pariziene. El comportă două părți: una distruge, cealaltă încearcă să reconstruiască.

Nu ne vom opri asupra celei dintîi. Asemenea diatribe au fost în nenumărate rînduri lansate de compozitori, care se plîngeau de corporație, sau de critici nefolosiți în momentul de față. Cei pe care cerul i-a înzestrat cu o pană ușoară au putut face plăcute aceste exerciții, citînd raționamente ridicole, alăturînd altele contradictorii, punîndu-și adversarii în situații ridicole. Dl. Machabey se mulțumește să dezgroape patru citații care au adus într-adevăr multe servicii. Îmi permit să-i recomand arsenalul gata preparat, nou nouț, pe care-l pune la dispoziția sa *Lexicon of Musical Invective,* compilat de N. Slonimsky. El ar putea, de asemenea, deoarece face mare caz de o probitate intelectuală de care este lipsită, după cum se pare, cea mai mare parte a „cronicarilor", să evite să-și îndrepte eforturile împotriva unor marionete vulnerabile lăsînd deoparte obiective mai substanțiale.

Cauți în zadar, atît în acest articol, cît și în copiosul *Traité de la Critique musicale,* în care, cu și mai multă tărie, el denunțase decadența criticii franceze de după Berlioz, numele lui Gaston Carraud, Laloy, Marnold, care au adus, în jurul lui 1900, lui Debussy, Fauré, Ravel, altceva decît „condamnări fără apel, pronunțate cu violență, asprime, ironie sau ignoranță". Și mai supărătoare este omisiunea lui Paul Dukas, atît de pătrunzător, atît de minunat informat și, deși expert el însuși, atît de nepărtinitor — din partea unui teoretician care neagă oricărui compozitor capacitatea de a fi imparțial.

Să trecem peste acestea și să vedem ce remedii propune dl. Machabey.

El sugerează unul, fragmentar, cînd, în tratatul citat mai sus, își exprimă regretul că „istoricii se îndepărtează — ori s-au îndepărtat — de la critica de actualitate". Ceva

Scanned with OKEN Scanner

mai constructiv, articolul său din „Musica“ ne face să întrevedem salvarea într-un curs specializat, un Curs de critică muzicală, așa cum a fost creat acum douăzeci de ani la Conservatorul din Moscova. De fapt acest curs s-a dovedit de o uimitoare eficacitate. A fost inaugurat în 1934: doi ani mai tîrziu, Moscova deținea un organism critic destul de omogen pentru a se dezlănțui, într-o bună zi a anului 1936, dintr-o dată, contra bietului Șostakovici, omul de geniu din ajun. Ignorînd aceste acțiuni belicoase, misiunea critică constă, în mod esențial, după dl. Machabey, în a clasa operele și pe artiști cu ajutorul unui sistem de referințe extrase din experiența trecutului: posteritatea singură este în măsură să determine adevărata valoare a unei lucrări. Verdictul ei se cunoaște adoptînd unitatea sociologică a „secolului“. Dacă, după o sută de ani, posteritatea acceptă o operă, „înseamnă că aceasta conține o polivalență care depășește cu mult valoarea actualității“.

Fie! Dar cîte excepții demne de menționat, dacă te gîndești! Cine s-ar fi sinchisit de Pérotin Le Grand, la un secol după moartea sa? Și de Guillaume de Machault, și de toți polifoniștii Renașterii? Cîți iluștri italieni nu văd lumina zilei după o letargie de două sau trei secole?

Să admitem totuși unitatea de timp stabilită de dl. Machabey.

Ea ne aduce această „indicație fundamentală“ anume că, pe o perioadă de o sută de ani, „cel mult trei la sută din operele executate au supraviețuit pînă în timpurile noastre... Așa că, de fiecare dată cînd un critic afirmă că cutare concert nou, cutare simfonie nouă este o capodoperă, sînt nouăzeci și șapte la sută șanse de a se înșela și numai trei pentru a ținti just; proporția va deveni inversă dacă el denigrează partitura...“

Ar fi prea ușor să replici că, din cauză că nu s-au pătruns de o puternică disciplină ca a „școlii din Moscova“, aprecierile criticilor, în prezența aceleiași lucrări, concordă rareori, ceea ce reduce procentajele la medii mai modeste. Și cînd n-ar fi așa, ce încurcătură! Dlui Machabey i s-a întîmplat să fie, ocazional, cronicar. Am citit unele din cronicile sale. Ele se refereau la un concert Mozart, la execuția *Simfoniei IX* cu Mengelberg, la marșuri mili-

Scanned with OKEN Scanner

tare de Klamberg și la alte subiecte similare, care nu cereau nici mobilizarea unui laborios sistem de referințe, nici desfășurarea unor operații mentale prea complexe ; din care nu reieșea că ele vor trebui să preocupe în mare măsură pe melomanii anilor 2 040 și mai departe. Nici prin obiectivul lor, nici prin textura lor, nici prin stil, ele nu se deosebeau prea mult de ceea ce semnează criticii muzicali ai presei pariziene, chiar aceia care se laudă cel mai mult că nu dogmatizează și nu profetizează.

Nu aș dori, de altfel, să compromit pe nimeni, dar cred că pot afirma că cea mai mare parte dintre noi nu sînt chemați pentru a clasa pe executanți și compozitori, și nici chiar pentru „a formula o apreciere asupra destinului unei partituri" în secolele viitoare.

Ei știu — și lectura tratatului dlui Machabey nu face decît să le-o confirme — că nici un criteriu nu s-a găsit, care să fie valabil pentru toate timpurile și pentru toate țările. Iar cititorii lor știu, tot atît de bine, că dacă, din întîmplare, un critic se hazardează să profetizeze, nu trebuie să vezi în asta decît un fel de a-și exprima, cu mai multă putere, o înclinare sau o aversiune de moment. Dacă, cu sînge rece, și pentru totdeauna, el năzuia la dublul rol de arbitru al *Maeștrilor cîntăreți* și de vizionar extralucid, în curînd va predica în deșert, căci de la el se așteaptă cu totul altceva.

Atracția principală a profesiunii noastre — am avut deja ocazia să o scriu — este sentimentul pe care îl avem cîteodată că deșteptăm în publicul nostru o armonie de gusturi, o „simpatie", în sensul etimologic al cuvîntului, grație cărora părerile noastre găsesc în el o rezonanță. Nu-i nici posibil, nici de dorit, ca aceste păreri să fie acceptate ca niște ordine. E suficient ca cel răspunzător să reușească să-și atragă destulă încredere pentru ca aceste păreri să fie luate în serios : adoptate, discutate sau combătute, ele vor contribui la formarea aprecierii cititorului nespecialist. Ele îi vor atrage, cel puțin, atenția asupra unui muzician sau asupra unei bucăți muzicale care poate i-a scăpat.

A aduce în felul acesta o oarecare lumină asupra unor zone de umbră, a încerca să situezi cît mai bine o lucrare,

Scanned with OKEN Scanner

a ajuta un creator sau un interpret foarte modest să-şi revendice locul sub soare, a reduce la proporţii chibzuite succesele de snobism sînt tot atîtea osteneli a căror utilitate mi se pare evidentă şi care intră în atribuţiile criticii cotidiene.

M-aş simţi mulţumit, în ceea ce mă priveşte, de a mă fi achitat în mod cinstit şi de a merita, ca epitaf, aceste cuvinte ale lui Faguet la adresa lui Brunetière: „El şi-a îndeplinit foarte bine meseria de critic, care constă în a stimula gîndirea."

*

Deoarece am protestat împotriva unui articol în care critica muzicală era brutalizată, s-ar putea crede că mă erijam în apărătorul ei. Nimic nu-i mai departe de intenţia mea: nu poţi să aperi ceea ce nu există; şi cred, împreună cu oameni a căror judecată îmi inspiră încredere, că, pentru moment, Critica Muzicală, cu majuscule, nu există.

A o condamna sau a o lăuda în ansamblu, mi se pare tot atît de lipsit de sens ca atunci cînd ai lăuda sau ai condamna pe *Compozitorii Contemporani* — cînd există, în muzica de astăzi, aproape tot atîtea tendinţe cîţi compozitori sînt în viaţă.

Diversitatea tendinţelor, a spiritului, a culturii nu-i mai puţin întîlnită la critici — uniţi datorită unor probleme practice, cum se întîmplă în orice sindicat, dar o unitate care nu depăşeşte aceste interese. Într-adevăr, este greu de văzut cum ar fi altfel, dat fiind modul în care se operează recrutarea noastră: fără reguli precise, şi chiar fără obiceiuri ferm stabilite pentru a ţine loc de lege. Cu cît înaintez în vîrstă, cu atît sînt frapat de extraordinara amestecătură a profesiunii noastre, în care „evantaiul" meritelor, al competenţei, al culturii, al sensibilităţilor îmi pare infinit mai întins decît în alte branşe ale criticii; aceasta, din motive dintre care primul este extrema fantezie ce veghează la recrutarea noastră. Pentru a da un exemplu, nu trebuie să merg prea departe.

Scanned with OKEN Scanner

Roșesc, retrospectiv, cînd îmi aduc aminte de începuturile mele. Nouăsprezece ani, student, muzicolog în intenție, dar fără ca nimeni să bănuie. Camarazii mei știau că scîrțîiam la vioară și că eram mai asiduu la galeriile sălilor de concerte, decît la cursurile dlor Lanson, Courbaud, Michaut și consorții. Unul dintre ei m-a întrebat într-o zi pe negîndite: „Vrei să faci critică muzicală în revista *** ?“ Refuz, invocînd nepriceperea mea. El replică, serios scandalizat: „Ei și ? Și eu scriu *Carnetul Doctorului* !“ Cum el își începea al doilea an de medicină, argumentul era important. Nu-mi mai rămînea decît să mă înarmez cu un pseudonim impermeabil și să debutez, de două ori asigurat, datorită incognito-ului și intimei convingeri că nimeni nu mă va citi, revista fiind confidențială, iar directorul ei aproape analfabet. (Intre paranteze, am avut surpriza să constat că nu numai eroii sau victimele criticii mele cunoșteau jalnicul jurnal lipsit de valoare, dar că unii își dădeau chiar osteneala să-mi trimită rectificări, imputări, mulțumiri ; nu dintre cei mai mari, nici Debussy, nici Fauré, nici Ravel, ci semi-zei, pe care-i vedeam cu uimire coborînd de pe soclul lor, pentru a lega prietenie cu un începător ca mine.)

Dar te obișnuiești cu toate. In curînd, am ajuns să mă consider critic. Dar dacă i-ar fi trecut cuiva prin gînd să mă pună în rînd, prin elogii sau dezaprobări, cu somitățile de atunci, Laloy, Marnold, Pierre Lalo, Vuillermoz, acest lucru mi s-ar fi părut extrem de caraghios.

Astăzi, ca și altădată, este foarte delicat să faci generalizări cu privire la profesiunea noastră. Ea nu are nici reguli, nici biblie. Incercările de a o plasa în tratate dogmatice se ciocnesc toate de ceea ce reprezintă subiectivismul ireductibil al aprecierilor noastre, atîta vreme cît nu vom ajunge să definim acel „Frumos muzical“. Și mă grăbesc să mai spun că nu am găsit nici un remediu de sugerat pentru prezent. Școala Criticilor, cu exerciții de mînuit stiloul, de mlădiere, de tras la țintă, sub supravegherea majurului Beckmesser *, ar furniza poate grosul trupei într-o

* Prototipul criticului mărginit și dogmatic, ridiculizat de Wagner în opera „Maeștrii cîntăreți“ (n. r.).

Scanned with OKEN Scanner

critică etatizată; dar nu printr-un dresaj de acest fel se obțin maeștri.

Soluția cere un termen lung. Pentru că arta muzicală capătă în viața socială tot atîta importanță ca sportul, moda, cinematograful. In acest moment, marea presă, condusă de statistici, îi va acorda criticii muzicale un loc proporționat cu influența sa presupusă asupra cititorilor. Va rezulta că meseria va fi a acelora care trăiesc din ea, fără o a doua meserie. Numai atunci s-ar putea considera o formație tehnică, nu mai standardizată ca în domeniul literar sau dramatic, dar, cu toate acestea, situată pe baze solide și reale. Numai atunci se vor ivi vocații mai numeroase, și va fi necesar să fie încurajate. Numai atunci se va pune problema unei comunități de doctrină.

Pînă la aceste timpuri fericite, să acceptăm orice critică muzicală, așa cum este ea, fără să-i atribuim o răspundere totală sau numai parțială în ceea ce privește acțiunile unui monstru colectiv, pe care cu mare greutate ai putea să-l definești.

Și dacă ținem neapărat la o condamnare motivată a acestei ființe mitice, să nu o cerem unui savant de laborator. Să o încredințăm mai curînd unui om de meserie. Este un divertisment căruia multora le place să se dăruiască în momentele lor libere, cînd nu au nimic și pe nimeni de sfîșiat.

Recitesc tocmai niște vechi cronici ale regretatului Ernest Newman, mult timp decanul criticii muzicale londoneze.

Celui care, mai întîi, nu ar ști că el face parte dintre noi și care, în al doilea rînd, nu ar avea nici o idee despre temutul umor britanic i s-ar părea că Newman este un dușman declarat al breslei noastre, pe care nimeni nu a zeflemisit-o nici atît de des, nici atît de crud.

Uneori o face, pentru a spune astfel, din afară. De exemplu, va descrie, cu minuțiozitatea unui Fabre observînd insectele, „criticul de avangardă" care se agață de fiecare mișcare nouă, servindu-se de ea ca de un piedestal destinat să-l pună în valoare, înghite sloganuri și consemne cu singura dorință de a fi primul care să fi devenit campionul cutărui sau cutărui compozitor — tot atît de ridicol, în felul său, și tot atît de patetic ca oricare reacțio-

Scanned with OKEN Scanner

nar, Hanslick sau Artusi. „El nu cunoaşte perfidul mod pe care îl are istoria de a lua brusc o întorsătură cu totul diferită de aceea pe care o aşteptai. El descoperă ceea ce crede a fi un *cat* * al viitorului, se aruncă în direcţia în care acest *cat* a sărit, fără să-şi dea seama de figura jalnic de comică pe care o face, dacă, aşa cum se întîmplă uneori, pisica bate în retragere, obosită, şchioapă, lăsîndu-i pe prea impulsivii urmăritori să eşueze într-o *no man's land* a criticii".

Alteori se amuză să personifice unul din defectele pe care ni le reproşează cu plăcere artiştii care cred că nu au fost suficient lăudaţi; el mimează ignoranţa, venalitatea, ipocrizia, cinismul.

Scrie un articol foarte caraghios asupra unui concert fără nume de autori (analog celui de la S.I.M., care a căpătat o întorsătură atît de penibilă, în 1911, cînd l-au luat pe Leo Sachs drept Schumann şi pe Ravel drept un cabotin!). Găseşti aci pasaje de acest fel: „Aceşti bravi critici îndură destule încercări şi fără să le mai ceri să hotărască în mod public cine este autorul acestei lucrări şi ce valoare are ea. Se va obiecta că ei îşi petrec timpul pronunţîndu-se cu uşurinţă asupra cutărei sau cutărei muzici. Da, dar noi avem numele compozitorului pentru a ne ajuta, şi asta-i mare diferenţă... Pentru moment, îmi sînt suficiente cîteva reguli simple în vederea dirijării nevinovatei mele meserii. Am o idee vagă de ceea ce trebuie să gîndeşti despre o piesă, cu condiţia să nu mi se fi spus dacă este o simfonie sau o operă, dacă este de Beethoven, de Bach, de Wagner sau de un altul dintre aceste persoane binecunoscute.

Dar să stai tot timpul la un concert, fără să ştii dacă asculţi fugi, simfonii, scherzouri sau tangouri şi fără să ştii cine naiba a scris aceste lucruri amestecate, e suficient să înnebunească orice critic.

Şi să-ţi dai seama a doua zi că ai sforăit în timpul unei *Patimi* de Bach, luînd-o drept o lucrare fără pretenţii de Coleridge Taylor, sau că l-ai lăudat pe Brahms pentru o laborioasă compoziţie a lui Ebenezer Prout!..."

---

* In limba engleză — pisică (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

În altă zi, un cuplet de bravură în onoarea venalității: „Nu cred că vreun critic să vadă o obiecțiune de principiu în faptul de a se lăsa cumpărat — dacă îndrăznesc să descriu într-un limbaj vulgar ceea ce, de fapt, ar trebui să fie o delicată și fermecătoare operație. Eu unul nu văd, tot ceea ce doresc este ca suma să fie destul de mare, pentru ca să merite osteneala. Eu am tariful meu, ca și ceilalți, și nici o intenție de a-l micșora. Un *whisky and soda* sau o țigară oferită de un tenor, o ochiadă a unei soprane nu sînt suficiente. Să-mi ofere atît cît aș putea cîștiga într-o competiție de pariuri asupra unui meci de fotbal — o mașină, o rentă viageră de o mie de livre pe an sau o vilă la Brighton, și atunci voi lua problema în serios“ ...

Altă dată dizertează temeinic asupra necesității de a avea o fire imposibilă: „Fiind stabilit, din punct de vedere medical, că, în timp ce ceilalți oameni vorbesc în raport cu cunoștințele lor, criticul muzical vorbește totdeauna după ficatul său, veți face totul pentru a vă omorî ficatul, cu metodă, se înțelege, rămînînd sănătos și vesel în intervalele dintre obligațiile de critic...“ In altă parte, găsim aprecieri variate asupra antipatiei pe care criticul, desigur, o inspiră: „La drept vorbind, criticul se simte mai la largul lui în ostilitate decît în prietenie; una constituie o cantitate variabilă, cealaltă prezintă o finalitate mulțumitoare. Nici un om, a cărui oribilă meserie este de a critica pe alții, nu poate prevedea cît timp reușește să păstreze un prieten; în schimb, știe că un dușman este o rentabilitate permanentă... și în timp ce criticul nu-și poate atrage prietenia cuiva numai din simplul motiv că o dorește, numărul dușmanilor pe care și-i face depinde însă, în întregime, de el...“

In sfîrșit, voi menționa o cronică de patru pagini asupra necrologiilor din jurnale, de un cinism simulat la perfecție: „Moartea vine pentru fiecare mai curînd sau mai tîrziu; dar un om ilustru, care trăiește la el acasă liniștit și în siguranță și care, mai mult sau mai puțin, își poate alege epoca morții sale, nu are dreptul de a părăsi această viață fără să-și amintească de obligațiile de onoare față de jurnaliștii biografi. Asupra acestui subiect vorbesc cu emoție, căci mulți dintre acești gentlemeni m-au

Scanned with OKEN Scanner

pus în mari încurcături prin felul lor incorect și lipsit de rațiune de a muri...

Moartea lui Goldmark ne-a luat pe toți pe neașteptate: cu toții l-am crezut mort de ani de zile. Și numai foarte de curînd am descoperit că Max Bruch este în viață, octogenar. Acum că i-am întocmit cu grijă un necrolog, va deveni, cu siguranță centenar..."

Să admitem că aceste tirade — pe care eu le-am scurtat în mod ridicol — fac să pară destul de atenuat articolul contra căruia am protestat.

Să observăm, de asemenea, că Ernest Newman nu formulează decît un singur reproș — unul de fiecare cronică. Aceasta mă face să mă gîndesc la o poveste de Pierre Mille, în care îl vedem pe Nastratin, un musulman de seamă, străbătînd piața de sclavi, în căutarea unei neveste. Negustorul îi arată una cu o figură încîntătoare, dar care șchioapătă; alta are un corp armonios, dar este șașie; la o a treia, vocea este neplăcută. Și cum Nastratin se plînge de aceste imperfecțiuni, negustorul îi răspunde fără să se tulbure: „Dacă vrei mai multe calități, ia mai multe femei!"

Tot astfel, o cenzori ai criticilor, dacă doriți să-i defăimați, nu-i împovărați pe toți, cu toate defectele.

O atît de sublimă armonie, chiar în rău, nu-i cu putință!

Ea are ceva neomenesc, de supraomenesc ce ar deveni aproape măgulitor și, în consecință, este mult mai bine să nu le-o atribuim.

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

CUVINT INAINTE ... 5

Virtuozitatea ... 7

Concertele ... 31

Dirijorul ... 43

BRUNO WALTER ... 50

FURTWÄNGLER ... 53

KOUSSEWITZKY ... 56

Copii minune ... 59

YEHUDI MENUHIN ... 67

Virtuozi ... 75

KREISLER ... 77

WANDA LANDOWSKA *(și renașterea clavecinului)* ... 90

GEORGE ENESCU ... 97

Virtuozi excentrici ... 107

INCULTUL JARNOVICK ... 109

ALEXANDRE BOUCHER ... 122

PAGANINI ... 144

Despre critică ... 169

Scanned with OKEN Scanner

Redactor : PETRE SIMIONESCU
Tehnoredactor : CARMINA CIZER

Dat la cules : 15.07.68. Bun de tipar : 14.09.68. Tiraj 6620 exemplare. Hîrtie scris tip II A de 80 g/m². Ft. 540×840/16. Coli editură 9,12. Coli de tipar 11,50. Ediția I. Comanda 1825. Planșe 4. A. nr. 13.940. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 78.

Tiparul executat sub comanda nr. 278 la Întreprinderea Poligrafică Banat, Bl. Leontin Sălăjan nr. 7, Timișoara.
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner